MUZICA

SERIE NOUĂ, ANUL XXX, NR. 4

DIN SUMAR

4/2019

ANDRA APOSTU
DE VORBĂ CU LIVIU MARINESCU

NICOLAE BRÂNDUȘ
CLASICISMUL MUZICAL
O PERSPECTIVĂ TRANSDISCIPLINARĂ

GEORGE BĂLAN
UN MELOMAN INSOLIT SE DESTĂINUIE (III)

GEORGE BALINT
CONSTITUTIVE ALE OMULUI CULTURAL

ISSN 0580-3713

REVISTĂ EDITATĂ DE
UNIUNEA COMPOZITORILOR ŞI MUZICOLOGILOR
DIN ROMÂNIA
ŞI FINANŢATĂ CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII
ŞI IDENTITĂŢII NAŢIONALE

https://biblioteca-digitala.ro

INTERVIURI

De vorbă cu Liviu Marinescu

Andra Apostu

Liviu Marinescu este un compozitor format muzical într-o perioadă de mari schimbări sociale cu mari implicații și în viața muzicală. Acum el compune muzică electronică și crede că asta va face de-acum înainte dar nu i-au lipsit etapele de

https://biblioteca-digitala.ro

început sau cele de încercări. A fost influențat de Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, Anatol Vieru, deși nu i-au fost profesori și își amintește cu drag de cursurile cu Adrian Iorgulescu, Doina Rotaru, Octavian Nemescu, unii dintre acești fiindu-i alături încă din perioada liceului. A fugit din România; a plecat cu o bursă în Statele Unite ale Americii dar el s-a văzut fugit pentru că asta și-a dorit toată viața. Odată stabilit acolo a încercat, în plan social, să se rupă de tot ce a lăsat în urmă și să se adapteze cât mai bine - a reușit. Ceea ce a rămas în suflet și a crescut odată cu el a fost însă muzica românească, muzica unei generații de aur a școlii românești de compoziție.

A.A.: Generația în care ai crescut și în care te-ai format este una deosebit de interesantă. Începuturile au fost cu restricții de tot felul și, deodată, totul s-a deschis, toate lucrurile au fost posibile și ați fost inundați cu o libertate aparent fără limite. Vorbesc, desigur, despre căderea comunismului odată cu revoluția din decembrie 1989. Ce îți amintești din perioada de după acest eveniment?

L.M.: O să încep cu amintirile cele mai vii... În 1990 am debutat cu un Cvartet de coarde (cel care mi s-a cântat și anul acesta). În 1991 a fost prima ediție a Festivalului Săptămâna Internațională a Muzicii Noi, și îmi amintesc că Ștefan Niculescu era director atunci. În acea perioadă, festivalul a fost „deschis" și pentru studenți. Concertul nostru a fost cu ansamblul Pro Contemporania, acela fiind debutul meu pe o scenă importantă, de Festival, alături de colegii mei de an, Irinel Anghel și Radu Popa.

Ce vreau să menționez este că acel concert a fost ceva inedit; nu știu, nu cred că se mai poate face așa ceva astăzi. A fost în colaborare cu un grup experimental teatral în care noi eram membri, împreună cu scriitorul Iulian Costache – acum atașat cultural la Ambasada din Berlin. Am scos publicul din sala George Enescu a Academiei de Muzică (acum Universitatea Națională de Muzică București), am stins luminile, am aprins niște făclii și i-am luat pe cei din sală în subsolul clădirii, unde este un buncăr. Acolo, cu luminile stinse am cântat și am recitat, într-un fel de spectacol happening; o idee

https://biblioteca-digitala.ro

radicală pentru vremea aceea. În acest timp, cineva rearanja sala Enescu pentru un alt moment. Concertul a început cu niște lucrări de Octavian Nemescu (dacă îmi mai amintesc bine), s-a oprit, apoi am dus publicul la subsol și când am revenit scena era aranjată cu anumite lumini și culori. Atunci, în acel concert mi s-a cântat o lucrare pentru clarinet și pian. Deci, un debut interesant pentru un student de anul 2. Costin Cazaban, care trăia la Paris în acea perioadă, a scris un articol în revista *Le Monde de la Musique* în care ultimul paragraf a fost dedicat acestui concert. Îmi amintesc că m-am întâlnit cu domnul Octavian Nemescu pe strada pe care locuiam amândoi atunci și dumnealui mi-a dat o copie a acestui articol; acolo, autorul spunea că acest concert al studenților a fost unul inventiv, plin de creativitate, cumva rupt de așteptările normale ale unui festival tradițional, cu muzică academică.

Noi, de fapt, eram un grup unit: eu, Irinel, Radu Popa și Iulian Costache care era pe atunci asistent universitar la Universitatea din București; între timp el a publicat o carte despre Mihai Eminescu, care a avut un mare succes. Cu acest grup care se numea Antract făceam spectacole de tip happening tot timpul, în România dar și în Polonia. Când Papa Ioan Paul al II-lea s-a întors în Polonia imediat după schimbarea regimului, noi am participat la un festival al tinerilor europeni cu grupul nostru. Deci Antract și Pro Contemporania colaborau și aveau, cumva, aceiași membri. Grupul Pro Contemporania a fost format în 1990-1991 de Irinel Anghel și Radu Popa. Eu nu am fost membru oficial, dar fiind coleg de an cu ei am participat la foarte multe din evenimentele lor.

A.A.: Ați fost primii care au făcut un așa spectacol?

L.M.: Din punct de vedere al organizării concertului chiar a fost ceva extraordinar, și cred că am fost primii. Eu le spun studenților mei că acum este imposibil să vină cineva cu o făclie într-o locație de concert. Nu ai voie să stingi lumina, sunt tot felul de reguli de siguranță. Atunci nu exista niciun fel de limită, orice ne puteam imagina se și făcea.

https://biblioteca-digitala.ro

A.A.: Cum era atmosfera in conservator în acea perioadă?

L.M.: Eu am intrat la conservator în toamna lui 1989, deci primul meu semestru a fost în perioada comunistă. Era foarte frig, o toamnă întunecată. Îmi amintesc că era ultimul congres al partidului, prin noiembrie parcă... Imediat după revoluție situația s-a schimbat radical și acestea sunt amintiri mai intense pentru că am trăit o perioadă de schimbări. Studenții s-au întâlnit în sala Enescu și au votat ce profesori doresc să rămână la catedră; se vota pentru fiecare materie. Era un vot neoficial, cândva în februarie 1990, când totul se întâmpla peste noapte.

A.A.: A contat mult, așadar, apariția festivalului SIMN pentru voi.

L.M.: Amintirile sunt pozitive pentru că noi am crescut în Conservator cu acest festival de muzică nouă. Eu am plecat în S.U.A. în 1994, deci primele patru ediții de festival pe care le-am prins au fost foarte importante pentru mine. Îmi amintesc că Xenakis a venit, a mers și la Brăila parcă. Au fost multe lucrări importante interpretate, Tristan Murail, Alexandru Hrisanide a venit din Olanda, am descoperit multe muzici noi, am cunoscut foarte mulți oameni interesanți și importanți pentru muzica nouă. Am avut apoi profesori noi, precum Liviu Dănceanu, Octavian Nemescu, Adrian Iorgulescu și Doina Rotaru, care erau tineri și pe care îi cunoscusem la liceu. De exemplu, eu am studiat Estetica cu Adrian Iorgulescu în clasa a 12-a la Liceul Enescu.

A.A.: Deci tu ai plecat în State când aici era o adevărată înflorire...

L.M.: Era un fel de „revoluție franceză” în România atunci. Multe schimbări, plecări, veniri, etc. O perioadă de descoperiri dar și de lupte, în care apar și momente de pesimism; era perioada mineriadelor, se discuta politică și toți eram implicați emoțional, peste noapte, în mișcările acestea politice, ceea ce în anii 80 nu era posibil. Fratele meu Ovidiu Marinescu, care este violoncelist și dirijor, a plecat în 1991 în

https://biblioteca-digitala.ro

Statele Unite. Eu am plecat prima dată în 1992 pentru niște cursuri de vară, iar în 1994 am rămas definitiv.

A.A.: Opțiunea a fost una personală, fratele tău fiind deja acolo, ori ai descoperit ceva care te-a stimulat profesional încât ai dorit să rămâi?

L.M.: Cred că aș fi răspuns altfel atunci la această întrebare... Ce simt eu acum, însă, după atâtea decenii în care am înțeles ce am văzut, ce am descoperit acolo și de ce am rămas acolo, e altceva. Trebuie să pornesc de la ideea că toată copilăria mea – acesta este un lucru foarte important și sincer pe care îl spun – nu am vrut decât să fug din țară. Ăsta a fost visul meu. Mă uitam pe hărți, mă gândeam cum să fac o barcă cu care să trec pe la Mangalia spre turci, făceam tot felul de planuri să fug. Și am simțit asta și după 1989. Am vrut să plec din momentul în care am fost conștient că nu este locul meu aici și asta discutam cu toți prietenii mei. Era pentru mine subiectul numărul 1, chiar îi dădusem acest număr prioritar. Și căutam oportunități. Nu am vrut neapărat să plec în Statele Unite; America era cunoscută de la televizor, din filme, din muzica pop, era o țară așa, îndepărtată și puțin misterioasă. Nu eram atrași de asta neapărat. Prin influența venită de la profesorii noștri eram mai atrași de muzica franceză, de câteva modele germane sau vieneze. Studiam muzica lui Schonberg, Messiaen, Stravinski, care a fost la Paris, cam acestea erau modelele.

Fratele meu a plecat în Statele Unite pentru că a fost invitat de un violoncelist român, membru al cvartetului Fine Arts, care a venit în România în 1990. L-a văzut pe Ovidiu în cvartetul său și imediat i-a invitat acolo. Odată cu plecarea lui, cumva, opțiunile mele s-au redus pentru că nu am vrut să mă îndepărtez de el. Deci am vrut să plec. Iar termenul corect este „să fug”; eu m-am văzut fugind, nu plecând.

A.A.: Cum te-ai adaptat acolo?

L.M.: A fost foarte greu. Primul an, cel puțin, a fost cumplit. Cred că din toate punctele de vedere a fost mai rău decât trăisem aici, în România, în anii 80. În primul rând că

https://biblioteca-digitala.ro

bursa pe care o aveam era relativ modestă. Stăteam într-o camera mică, pentru ca să-mi pot permite chiria, iar zona era groaznică. Am stat deasupra unui restaurant chinezesc... nu o să uit niciodată. Plus relațiile sociale, bariera lingvistică, etc.

A trebuit să mă rup de România oarecum brutal pentru că dacă rămâneam cu gândul aici, la colegi, la familie, la cultura în care m-am născut, nu aș fi reușit să mă adaptez rapid.

A.A.: Asta însemna să ucizi câte puțin din gândurile de acasă în fiecare zi, ai reușit?

L.M.: Cam din al doilea an am reușit... asta înseamnă că nu am avut prea mulți prieteni români, nu am venit prea des în țară, am încercat să petrec mai mult timp cu americanii, pentru a-i înțelege mai bine. Eram hotărât să mă integrez, pentru că nu aveam o altă alternativă. Varianta era să mă întorc acasă și să fac armata... în fiecare an venea un soldat la ușă să mă caute. Acesta a fost un coșmar care m-a urmărit mulți ani.

Am făcut un doctorat imediat după masterat iar la terminarea studiilor am trimis la cât de multe universități aplicații pentru un post universitar, chiar și part-time, jumătate de normă, orice. Îmi amintesc că în 1999 am trimis 80 de aplicații și de fiecare dată când primeam o scrisoare de refuz o mototoleam și o aruncam pe bancheta din spate a mașinii; mi-am propus să nu fac curat acolo până nu sunt acceptat undeva. A durat câteva luni, mașina era plină de scrisori de refuz. A fost o experiență care m-a marcat vizual, neplăcut, dar care mi-a dat o dimensiune reală a refuzului și a luptei pentru a rămâne acolo. În momentul în care mi-am găsit un post permanent, în Minnesota prima dată, lucrurile s-au simplificat.

A.A.: Studiile de master și doctorat au fost cu bursă?

L.M.: Da, tocmai asta realizam recent, că nu am plătit niciodată pentru studiile mele. Am avut o bursă relativ decentă în Cleveland, deși ți-am zis despre dificultățile de început, apoi în Maryland a fost mult mai bine.

A.A.: Ce subiect ai ales pentru lucrarea de doctorat?

https://biblioteca-digitala.ro

L.M.: Există acolo două formule: se poate obține un PhD care te duce cumva spre zona de teorie muzicală, și cel de-al doilea tip se numește DMA, Doctor of Musical Arts, doctor în arte muzicale. Acesta este titlul pe care l-am obținut și nu a fost necesară stabilirea unui subiect anume; lucrarea mea finală a fost o compoziție amplă și am avut o comisie care a avut întrebări dificile și discuții intense pe marginea lucrării mele. Nu a existat o lucrare scrisă în sensul unei cercetări concretizate în text.

A.A.: Mergând acum către muzica pe care tu o scrii, am identificat câteva etape de creație care se intuiesc, cumva, și din biografia ta, mai precis 3 delimitări destul de evidente în compozițiile tale.

L.M.: Prima perioadă ar fi cea eterofonă, dedicată maselor sonore, puțin influențată de lucrările avangardei est-europene, mai ales de Ligeti și Lutosławski. Aceștia sunt compozitorii pe care i-am studiat mai cu atenție în studenție. Din 1994, după plecarea în SUA, am încercat să merg într-o nouă direcție care nu știu dacă a fost foarte potrivită. Este vorba despre citate, polistilism, parafraze, pe undeva uitându-mă spre direcția postmodernă care era amplu discutată în acea perioadă. Am încercat să aduc cu mine tradiții din trecut, să mă joc cu alte stiluri, să citez, însă nu știu dacă a fost cea mai bună alegere. Cred că eram prea tânăr și fără un model alături care să mă ghideze, am rămas singur acolo... cineva care să se apropie de mine și uman și profesional. Am fost lăsat să decid eu în ce direcție merg, la 24 de ani, într-o cultură nouă. Spun asta uitându-mă înapoi; a fost o perioadă de căutări când am zis că mă pot juca cu aceste idei. Începând cu anii 2000-2001 am revenit la direcția inițială și am adăugat dimensiunea electronică. Dacă e ceva de înțeles este că am încercat întotdeauna să adaug. Direcția este aceeași, doar am adăugat niște noi dimensiuni.

A.A.: Există o unitate în ceea ce spui, cumva trecutul și prezentul sunt unite, nefiind vorba despre etape paralele,

https://biblioteca-digitala.ro

succesive, separate complet, ci mai degrabă despre niște straturi care s-au suprapus formând ceea ce ești astăzi.

L.M.: Astăzi mă definește mai ales interesul pentru tehnologie, cu care merg pas la pas.

A.A.: A treia perioadă este mai actuală și face subiectul muzicii electronice. Ce te-a adus aproape de muzica electronică?

L.M.: E o direcție deschisă. Am realizat că ceea ce putem face noi în ziua de astăzi nu a fost posibil în secolul 19 și la început de secol 20 deși, poate, idealurile estetice ar fi similare. Lucrul care s-a schimbat în mod radical pentru noi este tehnologia, modul de comunicare și felul în care noi interacționăm cu ceea ce înseamnă inteligența artificială (calculator sau alte device-uri care au posibilitatea de a lua decizii independente de noi).

A.A.: Și suntem cumva datori să folosim aceste mijloace tehnice existente... datori către evoluția lumii?

L.M.: Da! Și Beethoven a scris diferit pentru pian când instrumentul s-a dezvoltat. Și muzica secolului 20 s-a dezvoltat diferit când au apărut instrumentele noi de percuție, saxofonul etc. Se leagă multe de dezvoltarea instrumentelor iar noile noastre instrumente, cele mai noi, sunt de natură electronică. Cam asta a fost ceea ce m-a stimulat și cred că o să rămân în zona aceasta.

A.A.: Există dezavantaje? Instrumentele acustice pierd „teren”?

L.M.: Trebuie să ne gândim că instrumentele orchestrei simfonice au fost concepute pentru un anumit tip de muzică. Muzica s-a schimbat, însă instrumentele nu au evoluat atât de mult – deși mai sunt familii care s-au mărit considerabil, cum e cea a percuției, de pildă. Dar lemnele, alămurile, corzile, nu s-au schimbat radical, nu au inovat prea mult în ultimul secol, să zicem. Există o ruptură între lumea sonoră pe care noi ne-o imaginăm și instrumentele care au fost destinate unor alte tipuri de muzici, unor alte perioade. Cumva, acest pod peste timp și

https://biblioteca-digitala.ro

peste timbrul sonor se poate construi prin intermediul tehnologiei.

A.A.: Prin utilizarea tehnologiei la un anumit nivel nu există riscul de a pierde contactul cu simțirea umană și de a transforma o lucrare muzicală într-o sumă de tehnici de scriere, de fapt?

L.M.: E și un proces artizanal, de joacă, de descoperiri, de construiri și reconstruiri. Iar joaca este și rămâne o componentă umană, deci se anulează clar riscul dezumanizării muzicii. Ce s-a schimbat sunt jucăriile, care acum au o mai mare independență față de noi; trebuie să știi să le pui în mișcare și după aceea, între anumiți parametri, ele au propria lor inițiativă. Satisfacțiile rămân și nu cred că se pierde nimic din dimensiunea umană, directă, a creativității.

A.A.: Ai fi scris altfel, altceva, dacă ai fi rămas în România?

L.M.: Absolut! Aș fi continuat să scriu muzică de cameră, probabil mai multă muzică simfonică pentru că aici este relativ ușor să ai un concert cu orchestră astăzi, însă mă îndoiesc că aș fi înțeles sau aș fi fost capabil să utilizez mediul electronic și tehnologiile noi. Cred că aici nu există o cultură adâncă, veche, de inovație în domeniul electronic. Sigur, fac o paranteză și spun că și în România sunt compozitori care folosesc cele mai noi tehnologii. Dar acestea sunt foarte scumpe pentru tineri. Profesorii mei mi-au deschis multe uși și multe „capitole” din viața mea creatoare, arătându-mi multe în zona aceasta. Eu am simțit însă că accentul s-a pus pe instrumentele acustice și pe ansamblurile tradiționale care au existat dintotdeauna în țară.

A.A.: Spuneai, în conferința pe care ai susținut-o ieri în fața studenților la compoziție din conservator (28 mai 2019) că reușita unui concert este direct dependentă de posibilitățile tehnice ale sălii de concert. Ori, există situații în care muzica ta poate nu are loc în anumite săli de concerte. Nu este oarecum

https://biblioteca-digitala.ro

frustrant, pentru un anumit public doritor și, de ce nu, și pentru tine?

L.M.: La început da, era frustrant, dar în acest moment mă bucur de oportunitățile pe care le am și am mai multă răbdare ca la început. De pildă, am scris o lucrare pentru ansamblu de percuție și sunete electronice care deși s-a cântat în România acum un an, în Los Angeles încă nu a fost interpretată. Când va fi un concert potrivit sigur că lucrarea va fi auzită și acolo. Dacă o piesă trebuie să aștepte cinci ani, să zicem, este ok.

A.A.: Ce anume s-a schimbat la tine, spuneai că la început era frustrant, acum nu...

L.M.: Nu mai caut succesul, încerc să mă bucur de fiecare piesă pe care o scriu atunci când este bine cântată, de oameni care o apreciază, și nu găsesc că este normal să accentuez sau să accelerez anumite procese care trebuie să se întâmple în modul lor, natural. Asta înseamnă că nu am cont pe Facebook, Twitter, absolut niciun fel de prezență în mediul social virtual, nu mă promovez, nu scriu scrisori, emailuri, mesaje, nu trimit partituri și înregistrări niciunde. Las lucrurile să se întâmple firesc.

Nu este neapărat o filosofie sau o credință cu profunzimi filosofice. Este pur și simplu o abordare pragmatică. Pentru că de multe ori am făcut eforturi foarte mari ca să mă promovez fără niciun fel de succes și apoi am realizat cât de mult timp am pierdut pentru a încerca să iau o cale care era nefirească. Am înțeles că sunt anumite dinamici care vin natural și tot ceea ce trebuie eu să fac este să observ aceste momente și să mă bucur de ele.

A.A.: Și nu are de pierdut muzica ta? Sau tu nu o percepi neapărat ca pe o pierdere?

L.M.: Eu nu sunt într-un moment al vieții în care accentul îl pun pe mine, pe ce vreau eu să fac în zona profesională. Am avut rețele de socializare prin care am încercat să mă promovez, dar le-am închis acum câțiva ani.

https://biblioteca-digitala.ro

A.A.: Criticii vorbesc tare frumos despre muzica ta și, ce este cel mai îmbucurător, marea majoritate susțin că este o muzică ce trebuie reascultată. Nu în sensul unei repetări pentru a înțelege muzica, ci pentru că lucrările tale oferă posibilități multiple și noi sensuri la fiecare ascultare.

L.M.: Din păcate nu prea mai există critică muzicală în Statele Unite. Marile ziare publică, în paginile dedicate culturii, într-un spațiu restrâns, articole dedicate culturii pop și filmului, în general. Articolele de muzică clasică, muzică nouă, sunt reduse ca mărime și în general se adresează publicului de operă sau descriu un concert simfonic. S-a schimbat foarte mult natura criticii muzicale acolo, nu cred că mai există prea multe speranțe în zona aceasta.

A.A.: Revin puțin la Ștefan Niculescu, spuneai că te-ai simțit apropiat de teoriile lui, de conceptele lui creatoare. Vrei să descrii?

L.M.: În primul rând este unul dintre cei mai importanți compozitori români după cel de-al doilea război mondial. Am avut o întâlnire cu el când el nu mai era profesor la conservator, facilitată de Radu sau Irinel; el nici nu mă cunoștea. Am fost toți la el într-o după amiază, am discutat despre muzică, ne-a pus niște înregistrări, și nu o să uit niciodată că am ascultat două lucrări de Ligeti și o piesă de Wolfgang Rihm. Am vorbit și despre ce scria el, și despre ce scriam noi, a fost o întâlnire extraordinară. L-am revăzut câțiva ani mai târziu susținând câteva conferințe la conservator pe tema eterofoniei muzicale, împreună cu Anatol Vieru. În aceeași perioadă am participat și la cursurile de vară ale lui Aurel Stroe, de la Bușteni. Spun asta pentru că acești trei compozitori au avut un rol important în dezvoltarea mea muzicală deși nu au fost profesorii mei la conservator.

Revenind la Niculescu, s-au cântat Sincroniile lui des, și cred că încă se mai cântă în România. Eu am scris un studiu despre aceste lucrări, prezentat într-unul dintre simpozioanele SIMN, în care am analizat această tehnică de compoziție care cred că îi aparține și care pe mine m-a interesat foarte mult încă din anii studenției. O tehnică-fenomen a sincronizării muzicale

https://biblioteca-digitala.ro

care se regăsește și în lucrarea pe care am prezentat-o ieri la conservator (*Bent*). Deci, pe undeva am continuat să sincronizez și desincronizez, inspirat de piesele lui Ștefan Niculescu, departe de țară, departe de eterofonii, însă rădăcina asta a crescut, a devenit parte din mine.

A.A.: Creația ta este numeroasă în zona muzicii de cameră, cel puțin în raport cu creația simfonică, de pildă. Rațiunile sunt...

L.M.: De ordin practic: cine le cântă. Sunt mai multe lucrări simfonice, două de când eram în România și 3 sau 4 compuse după plecarea mea, însă ultima e scrisă în 2003 (Mirage), cântată și în State dar și în România. Am în lucru o lucrare simfonică dar nu mă grăbesc; doar un dirijor îmi cere în mod constant să o termin, însă pentru că îmi este prieten am senzația că poate să mă mai aștepte.

A.A.: Și de ce ai mai multe versiuni la mai multe lucrări: *Quodlibet sonata (1997), A-gain (1999), Homage Collage (2004), Moto perpetuo (2007), Harmonic fields (2010), Bent.* Ai simțit nevoia să revii pentru că nu ai mai fost mulțumit de ce ai compus sau din alte motive?

L.M.: Primele variante au fost scrise pentru un anumit ansamblu, urmate de alte formule asemănătoare din care lipseau anumite instrumente sau erau mai multe instrumente. Acum 10-15 ani, aproximativ, am început să „ajustez”. A devenit un obicei interesant și chiar fascinant pentru că piesele nu se pot reorchestra întotdeauna când ai nevoie, din diverse rațiuni, de identitate, de ambitusuri etc.

A.A.: Îți place Beethoven? Este compozitorul preferat?

L.M.: Absolut! Preferat este în sensul în care se apropie cel mai mult de mine ca și compozitor dar și la nivel uman.

A.A.: Dar sunt sute de ani distanță între voi, la nivel uman, social, cultural...

L.M.: Așa este. Există un cuvânt în engleză, nu sunt sigur că îl pot traduce întocmai... „Angular”, probabil „unghiular”

https://biblioteca-digitala.ro

în limba română, o persoană care face schimbări radicale și neașteptate la unghiuri ascuțite. Eu sunt o persoană *angulară*, asta înseamnă că fac schimbări neașteptate în viața mea și iau decizii la fel de neașteptate. Fac aceste schimbări pentru că sunt modul meu de a fi, dar și pentru a păstra o acuitate și o percepție vie a lumii. Dacă aș merge pe același drum, cu aceeași viteză, percepția mediului meu ar suferi. Riscul este la nivel de interacțiune, la nivel de zi cu zi. În sensul acesta cred că mă apropii uman de Beethoven.

A.A.: Și dacă tot suntem la nivel uman, spuneai că ai plecat din România cu niște principii solide, conducătoare, acele „core values", valori de referință, cum le numești tu.

L.M.: S-au mai schimbat aceste puncte de referință sau valori de referință. Am mai renunțat la unele dintre ele dar au rămas o parte. Am pierdut interesul pentru religie, după ani de reflecție, influențat fiind și de scrierile lui Richard Dawkins. Una dintre valorile pe care le-am ținut aproape de mine când eram în România s-a distanțat, și anume apropierea față de Biserica Ortodoxă, care a devenit mai estompată odată cu plecarea mea și cu traiul meu de acolo.

Am rămas apropiat de muzica cu origini în centrul și estul Europei, nu neapărat de folclor, ci de compozitorii care au preluat sau au continuat direcții de natură folclorică. Mă gândesc la Bartók, la Ligeti, pentru moment putem să îl menționăm și pe Ștefan Niculescu care a fost, firește, legat de dimensiunea aceasta prin tehnica eterofonă. Aceste rădăcini central și est-europene se regăsesc în muzica mea. Acesta este unul dintre punctele de referință; apoi am rămas un compozitor care este interesat de inovație și de pașii înainte. Nu neapărat de avangardă, dar păstrez privirea către ceea ce este nou.

A.A.: Din punct de vedere al tehnicilor de scriere sau vorbim și despre limbaj, estetică, ori alți parametri?

L.M.: Și alți parametri, fixați sau dezvoltați încă din România de profesorii mei de compoziție. Fiind la clasa de compoziție a lui Adrian Iorgulescu și studiind mai apoi cu

https://biblioteca-digitala.ro

Octavian Nemescu, întâlnindu-l și pe Liviu Dănceanu, Ștefan Niculescu... ei m-au format. Nu s-a schimbat nimic.

A.A.: Acum ești tu la rândul tău profesor. Cum privesc studenții tăi studiul compoziției, cum se derulează acolo acest proces?

L.M.: Cumva sunt responsabil de direcția în care evoluează studiul compoziției în jurul meu, pentru că sunt șeful catedrei de compoziție și teoria muzicii la California State University Northridge, de 17 ani. La început era totul mult mai strict însă în ultima perioadă am renunțat la aceste modele fixe. Efortul pe care îl susțineam pentru a ține grupul de studenți unit, într-o singură direcție, era prea mare în raport cu rezultatele. Și mi-am dat seama că e mult mai bine să le dau o anumită libertate de mișcare, să-i las să scrie între anumite repere lucrările pe care ei le doresc, pentru interpreții pe care îi cunosc și îi doresc.

A.A.: Simt tot o urmă de practic, pragmatic aici...

L.M.: Da, la mine schimbările de direcție sunt ghidate, justificate în funcție de rezultate și nu în funcție de o anumită ideologie. Ceea ce în domeniul medical se numește „evidence-based practice": faci ceea ce s-a dovedit că funcționează, nu neapărat ceea ce ai învățat din cărți. Nu zic că schimbi așa, de capul tău, regulile; discuți cu alții și apoi pui la cale o strategie, un plan.

A.A.: Și cum funcționează sistemul universitar muzical acolo unde nu există licee de muzică. Cum se orientează către muzică, cum își dau seama că au talent pentru a scrie muzică?

L.M.: Există o anumită întârziere, însă sunt studenți care încep să studieze pianul sau alte instrumente de la o vârstă mică. Teoria muzicii se adaugă pas cu pas prin anii de liceu dar lucrurile acestea se cam învață în lecții particulare. Eu sunt la a doua universitate ca mărime din California. Sistemul nostru universitar are 23 de campusuri și numai la noi in campus sunt 40000 de studenți. La muzică avem aproximativ 850 de studenți, la licență și masterat. Totul se petrece prin

https://biblioteca-digitala.ro

email, la orice oră din zi și din noapte. Eu predau însă și la un conservator particular de înaltă calitate artistică, Colburn School, o școală relativ tânără, existentă de circa 20 de ani, la un nivel mult mai ridicat decât chiar și conservatorul din București. De pildă, studenții absolvenți sunt integrați aproape total în cele mai bune orchestre din Statele Unite și din lume. Ceea ce e grozav este că în acest conservator studenții nu plătesc nimic, iar cazarea și mesele sunt oferite gratis și ele. Totul se face prin donații private de la oameni foarte bogați, care vor să contribuie la educația muzicală.

A.A.: Cum este publicul în Statele Unite? Există un public format, doritor de muzică nouă?

L.M.: Depinde de zonă. Eu am norocul să mă aflu într-un centru cultural și urban gigant. Este un oraș în care a trăit Rahmaninov, unde a predat Schonberg, unde a fost și Stravinski, alături de foarte mulți compozitori de muzică de film fugiți în anii 30 din Viena, din Germania, și asta a creat o anumită tradiție. Există concerte în Universități care sunt bine prezentate de profesori și studenți dar și concerte de muzică nouă în săli de concert unde vine un public relativ deschis pentru muzica nouă, destul de restrâns însă. Având în vedere mărimea orașului, întotdeauna vor exista iubitori de muzică nouă care își vor găsi drumul către aceste manifestări. La un concert de muzică nouă cu Filarmonica din Los Angeles, în medie sunt 3000-4000 de persoane. Mai puțin de 2000 nu cred că sunt niciodată. Cu bilete!

A.A.: Ce diferențe simți tu în viața muzicală românească pe care o cunoști destul de bine și locul unde acum tu profesezi, compui, trăiești...

L.M.: În primul rând e uimitor câte orchestre există în România, într-o țară atât de mică, comparativ cu alte țări. Nu vorbesc, desigur, în raport cu Germania. Mă refer aici la orașe mai mici, unde sunt foarte multe filarmonici susținute de stat! Această susținere a statului pentru instituții culturale nu există în Statele Unite. Festivalul George Enescu funcționează de atâția ani, sunt publicații de specialitate, Uniuni de creație,

https://biblioteca-digitala.ro

există o anumită efervescență în România care eu cred că o să continue, și care ține de generozitatea statului, a plătitorilor de taxe, a unui Minister al Culturii care susține aceste evenimente. În Statele Unite nu există un Minister al Culturii. În România, contextul este deci, unul mai bun pentru un compozitor.

A.A.: Ce te inspiră să compui?

L.M.: În general nu muzica. Sunt alte elemente care mă incită, alte imagini, natura în general, lecturile mele, momentele de meditație, ceea ce se întâmplă când sunt singur și reflectez asupra a ceea ce văd, ce simt. Nu ascult foarte multă muzică înainte de a compune. Cred că nu este o influență benefică; caut să mă apropii de natură, de artă în general și caut să îmi găsesc momente de liniște, în care încerc să-mi aflu anumite răspunsuri la întrebările care mă frământă... în acest proces de căutare se naște și ideea muzicală.

A.A.: Deci inspirația ta vine atunci când tu găsești răspunsuri, completezi anumite goluri...

L.M.: Cred că da. Din păcate, în ziua de astăzi timpul prețios pentru muzică s-a mai restrâns, pe lângă multe alte lucruri pe care trebuie să le fac... Am învățat să îmi concentrez capacitatea de a lucra între anumite ore și în anumite zile; înainte eram ceva mai flexibil pentru că puteam să scriu oricând. Acum sunt doar anumite zile când pot să fac asta. Nu este un lucru rău, s-a mai disciplinat procesul. Trebuie, oricum, să caut liniștea.

A.A.: Îți mulțumesc!

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

Andra Apostu
A Conversation with Liviu Marinescu

Liviu Marinescu is a composer who developed musically during a period of great social changes, which had vast implications for musical life as well. Right now he writes chamber and electronic music, and he believes this is the path he will continue on, after a number of different attempts and phases early on. He was influenced by Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, Anatol Vieru, although they were not his teachers, and he has fond memories of courses with Adrian Iorgulescu, Octavian Nemescu, and Liviu Dănceanu, some of whom he met during his high school studies. He ran away from Romania; he left for the United States with a scholarship, but he saw himself running, as this is all he ever wanted. Once established socially, he tried to break all his ties with the past and to quickly adapt himself to a new life – which he succeeded. What remained with him and continued to grow however is Romanian music, the music of a golden generation of the Romanian school of composition.

https://biblioteca-digitala.ro

ISTORIOGRAFIE

REVISTA *MUZICA* LA CEAS ANIVERSAR (1908-2018) ($V_{[2]}$)

Cristina Șuteu

IDEI DIN PERIOADA POSTBELICĂ (1950-1989)

Apariția revistei *Muzica* la București a fost precedată și succedată de evenimente culturale și politice majore precum înființarea Ministerului Artelor (20 aprilie 1945), proclamarea Republicii Populare Române (1947), instituționalizarea controlului asupra învățământului și a artei muzicale prin câteva legi și decrete (265 / 1947; 156 / 1949; 19 / 1959), desființarea Societății Compozitorilor Români și înființarea Uniunii Compozitorilor din R.P.R. (1949)[1]. Ofer două exemple: la Congresul din octombrie 1947, *Uniunea Sindicatelor Artiştilor, Scriitorilor și Ziariștilor* a adoptat o rezoluţie prin care declara lupta „împotriva forţelor imperialiste, reacţiunii şi obscurantismului", care putea fi dobândită „prin mobilizarea tuturor muncitorilor din domeniul artei şi culturii"**.** **Î**n aceeași direcție politică a fost adoptată *Rezoluția din 1952*, care „constituie cel mai agresiv document contra libertății de creație […] instaurând principiile «realismului socialist»" (O. Lazăr Cosma). [2]

[1] Mai multe detalii despre istoricul Uniunii și perioada postbelică a revistei le oferă P. Bentoiu, O. L. Cosma, A. Iorgulescu, C. Secară, V. Sandu-Dediu, L. Vasiliu, I. Sava, S. Rădulescu [1].

https://biblioteca-digitala.ro

Perioada postbelică * – în special decada șaizecistă – este cunoscută în istorie ca una a „politizării culturii” (în special a literaturii) pe plan mondial [3]. În România, efectele politizării s-au resimţit și pe plan muzical. De exemplu, oameni de valoare precum dirijorul George Georgescu, compozitorii George Sbârcea, Erich Bergel sau Mihail Jora, precum şi scriitori ca Radu Demetrescu-Gyr şi Vasile Militaru sau, dintre cei care au ales calea exilului, mari români ca George Enescu şi Sergiu Celibidache, au avut de plătit un tribut greu sistemului politic (Octavian L. Cosma [4]). Autorii care publicau în revistă erau constrânși să-și dedice creațiile și articolele unor personalităţi precum „marele Stalin”, „neuitatul Jdanov”, Petru Groza, Gheorghe Gheorghiu-Dej, Nicolae Ceauşescu etc., iar cei care refuzau să colaboreze erau privați de drepturi și chiar de libertate. Nu este scopul meu să contabilizez „politicări(i)le” publiciștilor din *Muzica* și nici nu o voi face; doar datoria față de adevărul istoric și față de redacția acestei reviste respectabile m-au obligat să punctez lucrurile deja menționate, înainte de a trece la subiect. Dacă unele adevăruri dor iar altele nu, întotdeauna le aleg pe ultimele, gândindu-mă la spusa latinilor: *Etiam capillus unus habet umbram suam* – „Chiar și un fir de păr își are umbra sa” [5].

* Notă: perioada postbelică a revistei *Muzica* reprezintă intervalul de după Al Doilea Război Mondial, dintre anii 1950 şi 1989.

Opinii ale unor personalități care au publicat în revista *Muzica* (1950-1989)

În luna august a anului 1950, revista *Muzica* a fost editată ca organ de presă al Uniunii Compozitorilor din Republica Populară Română, după o absență publicistică de 25 de ani (1925-’50). Această instituție era condusă de compozitorul imnului național al R.P.R., Matei Socor. Uniunea avea un singur scop: „acela de a sluji lupta de construire a socialismului” (Octavian L. Cosma [6]).

https://biblioteca-digitala.ro

Până în acest punct important, muzicienii români au publicat în periodice dedicate, sau nu, artei sunetelor, precum *Rampa* (1911-1948), *Cultura* (1911-1944), *Isvorașul* (1919-1940), *Sarpicinema* (1924-1925; 1928-1929), *Armonia* / *Revista profesorilor de muzică* (1927-1935) sau *Propilee literare*, *Adevărul literar și artistic*, *L'Indépendance Roumaine*, *Epoca*, *Universul*, *Dimineața*, *Lupta, Curentul*, *Cuvântul* etc. În cele patru decenii pe care le-a parcurs revista *Muzica* începând cu *medius locus*-ul secolului XX, au publicat pe paginile ei muzicieni ale căror nume le voi ordona alfabetic, tabelar, după concluziile acestui studiu (*Anexa nr. 1*).

Am optat pentru parcurgerea pe decade a materialului studiat și pentru fiecare voi alege exclusiv un eveniment major pe care îl voi trata succint. Pentru evidențierea unor idei din studiul meu, de un real folos mi-a fost volumul prefațat de Valentina Sandu-Dediu și îngrijit de Adina Dumitrescu, intitulat *Ghid bibliografic: muzica românească din ultimii 50 de ani reflectată în revista* Muzica *(1950-1999)* (autori: Monica Grigore, Oana Mehedințeanu, Patricia Nedelescu). [7]

(1) *Problemele muzicii noastre…* (1950-'59)

Primul deceniu pe care l-a parcurs revista *Muzica* după război, se înscrie pe plan național într-un circuit cultural complex, în comparație cu anii precedenți. Nu mă refer doar la evenimente precum doliul național declarat în cinstea compozitorului George Enescu (19 august 1881 – 4 mai 1955), sau la consemnarea pe paginile revistei a muzicienilor români care au fost distinși de către Prezidiul Marii Adunări Naționale cu titluri și ordine culturale: Marțian Negrea, Ludovic Feldman, Sigismund Toduță, Ion Vasilescu și Leon Klepper (1958), ci și la înființarea unor instituții muzicale precum Uniunii Compozitorilor din Republica Populară Română (1949), sau Editura Muzicală (1957).

Harta culturală oferită de Viorel Cosma pe paginile numărului 8 din anul 1959 oferă – alături de evenimente

https://biblioteca-digitala.ro

artistice de anvergură precum *Săptămâna muzicii românești* (1951), *Luna culturii* (1957), prima ediţie a *Festivalului şi Concursului Internațional „George Enescu”* (1958) sau *Congresul Internațional de Folclor* (1959) – alte detalii sugestive în acest sens: doar în capitală existau la acea dată aproape 40 de foruri, instituții, organizații etc. dedicate artei sunetelor. Apoi, statisticile cu care își însoțește istoricul reprezentarea grafică, sunt uluitoare: în anul 1957 s-au imprimat 1.000.000 de discuri în cadrul companiei Electrecord, iar în anul 1959 Filarmonica bucureșteană „George Enescu” a susținut peste 450 de concerte la Ateneul Român, în întreprinderi, case de cultură ș.a., în comparație cu anul 1938 când au avut loc doar 27 de concerte, reprezentând doar 6% din numărul de mai sus. [8]

Această perioadă este extrem de importantă deoarece în debutul ei a avut loc „reprofilarea revistei *Muzica*” (în data de 14 martie 1953). [9] Privită ideatic, „reprofilarea revistei” conține un mare minus, fiind influențată de sus-amintita *Rezoluție din 1952*. Însă dintr-un alt punct de vedere, s-a discutat – alături de alte detalii organizatorice – despre aparițiile periodicului, deoarece din anul 1950 și până în 1952 erau sporadice: lunară (1950, un singur număr; 1952, două numere); trimestrială (1951, două numere; 1952, un număr) și cvadrimestrială (1951, un număr), însumând doar șapte tomuri. Din anul 1954, sub îndrumarea redactorului-șef Nicolae Buicliu și a unui comitet de redacție, revista a avut apariții cvasi-lunare.

Răsfoind paginile revistei, se pot menționa câteva personalități și titluri de articole: Sabin Drăgoi cu „Noua creație populară”, Viorel Cosma cu „Primul nostru critic: Nicolae Filimon” (1951), același autor cu „Béla Bartók și creația populară românească” (1953), Zeno Vancea cu „Despre noțiunea de dezvoltare în muzică” [I-II] (1955), același autor cu „Despre caracterul realist al muzicii profesionale românești și rădăcinile sale istorice” (1956), Alfred Mendelsohn cu articolele „Pentru o critică muzicală realistă” și „În apărarea decenței în critică” (1957), Pascal Bentoiu cu „Muzica populară ca izvor al creației programatice și cu text”, George Bălan cu titlul serial „Despre concepția și expresivitatea filozofică în muzică” [I-III], Tiberiu Alexandru cu „Armonie și polifonie în cântecul popular

https://biblioteca-digitala.ro

românesc” [I-III], Anatol Vieru cu „O critică a criticii” (1959) ș.a.m.d.

În multitudinea de teze dezbătute în cadrul tematicilor stabilite de redacție în perioada aceasta – printre ele amintim rubrici ca „Eveniment”, „Creația românească”, „[Probleme și] Discuții” / „Pe teme de actualitate”, „Din viața Uniunii Compozitorilor”, „Din trecutul muzicii noastre”, „Siluete contemporane”, „Aniversări”, „Concerte / Spectacole” / „Viața Muzicală”, „De peste hotare” – s-a făcut remarcată o dezbatere mai specială.

În 20-21 noiembrie 1957, în Comitetul lărgit al Uniunii Compozitorilor, în cadrul unei mese rotunde, au fost prezentate rapoarte care acoperă o arie relativ vastă de studiu: muzica simfonică și de cameră (Ludovic Feldman), muzicologia (Zeno Vancea), muzica de masă, de cor, și de copii (Ioan D. Chirescu), muzica ușoară și de dans (Ion Vasilescu), muzica din perspectivă didactică (Liviu Rusu), activitatea revistei *Muzica* (Vasile Tomescu), aportul serviciului de documentare (Mircea Bude), activitățile filialelor din Iași (Achim Stoia), Cluj (Liviu Comes), Timișoara (Eugen Cuteanu) și a cenaclelor din Sibiu (G. Șoima) și din orașul Stalin – alias Brașov (George Petrescu). Discuțiile au fost inițiate de Alfred Mendelsohn, iar concluziile extrase de Ion Dumitrescu, prim-secretarul de atunci al Uniunii Compozitorilor. [9]

(1.1.) Ludovic Feldman, în prima parte a raportului Secției de muzică simfonică și de cameră a Uniunii, intitulat „Suntem pentru o muzică simfonică legată de viața de azi”, emite câteva aprecieri critice referitoare la *paradigma creațiilor muzicale* (din care unele sunt „de un interes mediocru, neconvingătoare…”), *cea a creatorilor de muzică*, în special a compozitorilor tineri (din care majoritatea se încadrează „pe făgașul unei muzici sănătoase…”), *cea organizatorică* (de exemplu „ajutorul dat la întocmirea programelor din stagiunea actuală” sau organizarea de cenacle) și *cea a autoperfecționării* („Raportul relevă importanța ce trebuie acordată cunoașterii temeinice […] a muzicii contemporane universale”).

În partea a doua, Feldman face câteva declarații de convingeri artistice proprii Secției sale – referitoare la:

https://biblioteca-digitala.ro

– (1.1.1.) *segmentul evaluativ*: „Suntem pentru o muzică […] expresivă” („nu iubim muzica cerebrală, seacă, abstractă, lipsită de emotivitate…”);

– (1.1.2.) *segmentul componistic-interpretativ melodic*: „Suntem pentru o muzică plină de melodie. […] O melodie clară, naturală, simplă, care nu este chinuită…”;

– (1.1.3.) *segmentul componistic-interpretativ armonic*: „armonia […] trebuie să se primenească și să se reînnoiască continuu, legată de melodie, crescând din ea, cu noile probleme pe care le pune noua melodică la rândul ei, axată pe fundamentele noii gândiri muzicale…”;

– (1.1.4.) *segmentul componisticii contemporane*: „Nu suntem în principiu contra nici unui fel de sisteme muzicale contemporane care se străduiesc să facă cercetări și să lărgească domeniul muzicii, chiar dacă se cheamă atonalism, dodecafonism, muzică serială, politonie etc.”

În acest caz autorul condiționează totuși partinic cercetarea: „să meargă pe drumul realismului socialist” (în același sens vezi și paragraful al doilea din introducerea acestui articol [C.Ș.]).

(1.2.) În „domeniul muzicii de masă, corală și de copii”, Ioan D. Chirescu afirmă că biroul subsecției a audiat și discutat un număr de 938 de lucrări, „propunând un număr important dintre ele pentru difuzare, tipărire, achiziționare, premiere”. Toate lucrurile sunt exprimate la superlativ, mai puțin în dreptul cântecelor de masă patriotice, care nu sunt promovate în cadrul emisiunilor radio sau a ansamblurilor profesioniste sau de amatori.

(1.3.) Din partea subsecției de muzică ușoară și de dans a luat cuvântul Ion Vasilescu, subliniind faptul că acest domeniu mai trebuie aprofundat, atât în domeniul compozițiilor muzicale, cât și a textelor; el recomandă compozitorului „să înțeleagă poezia căreia vrea să-i făurească veșmântul muzical, s-o îndrăgească, să caute în ea izvor de inspirație și numai după ce l-a găsit să se hotărască a o exprima în muzica sa”. Autorul afirmă că „trei dintre cele mai însemnate mijloace de răspândire a creației de muzică ușoară sunt filmele, tipăriturile și orchestrele din localuri”. (1.3.1.) *Filmele muzicale* nu există,

https://biblioteca-digitala.ro

spune Vasilescu; (1.3.2.) în dreptul *tipăriturilor de muzică ușoară* s-a observat din partea editurilor „o pasivitate în totală contradicție cu gustul publicului"; (1.3.3.) iar *muzica în localuri* atinge puncte alarmante, deoarece în localurile de lux se interpretează muzică străină, iar în cele populare, doar muzică populară. „Muzica ușoară", conchide autorul, „nu trebuie să piardă niciodată din vedere cea mai mare misiune a ei: legătura puternică cu poporul".

(1.4.) Din partea Secției de Muzicologie, a prezentat referatul său muzicologul Zeno Vancea, intitulat „Spre o activitate tot mai rodnică a muzicologiei noastre". El a afirmat că în domeniul componistic este necesară trecerea (1.4.1.) „de la faza *culegere a cântecului popular*, necesară desigur, dar nu suficientă, la acea de (1.4.2.) *sinteză* în vederea stabilirii legilor fundamentale ale creației populare românești", pentru (1.4.3.) *inițierea și informarea finală a publicului* meloman printr-o „bună îndrumare și o judecată sănătoasă în aprecierea fenomenului muzical." Muzicologul a apreciat apariția unor lucrări de istoria muzicii, recomandând totuși să nu se înceapă cu studiile din secolul al XIX-lea, ci mult mai devreme, cu „literatura psaltică din secolele XVII și XVIII". Autorul constată că abia în ultima vreme s-au început demersurile pentru alcătuirea unui lexicon muzical românesc.

(1.5.) Din prisma subsecției didactice, Liviu Rusu a oferit aprecieri în dreptul învățământului muzical românesc, subliniind principalele direcții ale acestuia: (1.5.1.) *latura teoretică* („studierea gândirii și experienței pedagogice muzicale din trecut și de azi"); (1.5.2.) *latura practică* („studiul formelor concrete ale învățământului […], elaborarea de materiale didactice, îndrumarea creației…"); și (1.5.3.) *latura de documentare*. Autorul a sesizat necesitatea stabilirii unei terminologii muzicale de specialitate unitare, în vederea exprimării clare a definițiilor și a fundamentării limbajului teoretic muzical.

A urmat un număr de cinci așa-numiți „raportori" care au trecut în revistă „Aspecte ale activității în filiale și cenacle": (1.6.) Liviu Comes – din Cluj; (1.7.) Eugen Cuteanu – din

https://biblioteca-digitala.ro

Timișoara; (1.8.) Achim Stoia – din Iași; (1.9.) George Petrescu – din „Orașul Stalin"; și (1.10.) G. Șoima – din Sibiu.

(1.11.) Important este și raportul lui Vasile Tomescu referitor la tema: „Revista «Muzica» în slujba muzicii românești". Autorul a specificat din partea redacției *Muzicii* că cercul colaboratorilor este relativ restrâns și că se impune să fie cooptați muzicienii reprezentativi care își pot spune cuvântul „în problemele muzicii simfonice, ușoare și de masă", în „problemele legate de interpretare, de învățământ sau de activitatea de amatori". Tomescu apreciază studiile de analiză muzicală și de muzicologie, care totuși „nu reprezintă încă decât o fază inițială a muzicologiei noastre", multe dintre ele rămânând doar la nivelul analitico-tehnic în detrimentul celui de sinteză. În domeniul cronicii și criticii muzicale, autorul recunoaște *din punct de vedere temporal* că *Muzica* „nu are eficiența pe care o pot avea cotidianele sau săptămânalele în care se publică cronici muzicale, din cauza caracterului periodic larg distanțat", iar *din punct de vedere calitativ* condamnă „caracterul elogiativ adesea predominant" și „slaba argumentare științifică a opiniilor".

(1.12.) A urmat Mircea Bude care a prezentat activitatea Biroului de documentare în cadrul bibliotecii muzicale, a cabinei tehnice & fonotecii, a biroului de copiat note și a biroului de relații cu străinătatea.

(1.13.) Apoi, „Planul de perspectivă a Uniunii Compozitorilor" a fost prezentat de primul secretar Ion Dumitrescu. Se recomanda „adâncirea raporturilor dintre birourile secțiilor și subsecțiilor și membrii Uniunii", urmând să se treacă la „creșterea și primirea în Uniune de noi cadre", „stimularea unor genuri muzicale rămase în urmă" (muzica cu program, concertele instrumentale, muzica vocal-simfonică, cântecul de masă, opera), susținerea apariției unor lucrări importante din domeniul muzicologiei, precum monografiile și studiile și organizarea Editurii. Uniunea și-a propus printre altele să susțină financiar la studii peste hotare pe unii compozitori, să promoveze muzica românească, să susțină evenimentele muzicale din provincie, să organizeze turnee și conferințe, să

https://biblioteca-digitala.ro

coopteze între colaboratorii revistei muzicologi din străinătate etc.

(1.14.) În fine, secretarul Uniunii, Alfred Mendelsohn în referatul „Unele probleme teoretice actuale" a tratat caracterul partinic al artei realiste, metoda realismului socialist în muzica cu și fără program și a propus anumite planuri de viitor.

Au mai participat G. Deleanu, Ovidiu Varga, Nicolae Buicliu, Theodor Bratu, Tiberiu Alexandru, Max Eisikovits și Constantin Rădulescu. Concluziile finale au fost extrase de Ion Dumitrescu, care a vorbit despre „cei 400 de compozitori din țară și încă alți foarte mulți pretinși compozitori, neînscriși încă în Uniune" și despre problemele ridicate de către cei 25 de vorbitori ai zilei. Spre finalul expunerii sale, referentul pare puțin îndrăzneț în afirmații, când menționează că „creația și muzicologia noastră se ridică pe zi ce trece și în optimismul meu eu sunt sigur că muzica noastră populară și cultă vor influența în scurtă vreme muzicile apusene."

(2) *Valori și tendințe în muzica românească* (1960-'69)

Decada a doua a perioadei studiate, este caracterizată de o creștere exponențială a tot ceea ce înseamnă „studii, analize ale noilor creații, interviuri cu personalități marcante ale vieții artistice din țară și din străinătate, pagini din istoria muzicii românești, cronica vieții muzicale din Capitală și din țară, concerte, spectacole de muzică ușoară, muzică în școli și conservatoare, prezentări de cărți, partituri, discuri, note de peste hotare, aspecte ale vieții muzicale de amatori etc." (după o reclamă a numărului din decembrie, 1969 [10]).

În această perioadă, alături de cele două articole semnate de Tiberiu Alexandru, „Armonie și polifonie în cântecul popular românesc" [IV-V], Sabin V. Drăgoi publică alte două studii intitulate „Simetrie și asimetrie în cântecul popular românesc" [I-II] (1960), o dată cu referatele Plenarei lărgite a Uniunii Compozitorilor (20-21 decembrie 1960), reproduse pe paginile revistei. Urmează Pascal Bentoiu cu „Câteva aspecte

https://biblioteca-digitala.ro

ale armoniei în muzica populară din Ardeal" [I-II] (1962), Romeo Ghircoiașiu cu „Periodizarea istoriei muzicii noastre", Octavian L. Cosma cu „Probleme actuale ale activității muzicologice" și apoi articolul „Probleme de orientare în muzica românească contemporană" semnat Ion Dumitrescu (1963). În anul 1966 redacția publică o discuție pe tema „Aspecte ale relației între caracterul universal și național în muzică", iar doi ani mai târziu atinge subiectul „Opinii despre sensurile muzicii astăzi" prin intervievarea muzicienilor Alexandru Pașcanu, Aurel Stroe, Doru Popovici, Liviu Glodeanu, Cornel Țăranu, Marin Constantin și Gheorghe Firca (1968). În 1969 – un alt an prolific editorial – are loc Adunarea Generală a compozitorilor și muzicologilor, facilitând publicarea expunerilor lui Mihail Jora, Pompiliu Macovei, Sigismund Toduță, Theodor Grigoriu, Pascal Bentoiu, Laurențiu Profeta, Anatol Vieru, Tiberiu Olah, Wilhelm G. Berger, Ștefan Niculescu, Romeo Ghircoiașiu, Dumitru Bughici, Gheorghe Ciobanu, Liviu Comes, Octavian Lazăr Cosma, Dumitru Eremia, Alfred Hoffman, Alexandru Hrisanide, Walter Mihai Klepper, Henri Mălineanu, Matei Socor etc. De fapt această perioadă este atât de bogată în evenimente încât doar un index al tuturor titlurilor din revistă ar putea întrucâtva realiza o dare de seamă asupra lor.

Dintre toate titlurile deceniului șase, am ales seria celor șapte articole semnate de Iosif Sava (și în subsidiar de Teodora Albescu pentru penultimul), intitulate „Valori și tendințe în muzica românească" (nr. 6-12 / 1968). Intervievatorul inițiază discuții cu cincizeci de muzicieni[1]. Am reprodus mai jos doar opiniile a șase intervievați: Zeno Vancea și Octavian Lazăr Cosma (muzicologi), Pascal Bentoiu și Cornel Țăranu (compozitori), apoi Alfred Hoffman și Ada Brumaru (critici) [Vezi: 11-13].

Iosif Sava a propus șase teme de discuție:

– (i) *Care sunt cele mai reprezentative lucrări românești din ultimii șase – opt ani?**;

[1] Numele celor cincizeci de intervievați pot fi consultate în Anexa-tabel nr. 1 de mai jos, fiind dispuse cu caractere italice [C.Ș.].

https://biblioteca-digitala.ro

– (ii) *În ce măsură se încadrează creațiile românești în arta majoră contemporană / domenii muzicale de avangardă?*;

– (iii) *În ce măsură noile creații românești ne sunt contemporane, reflectând trăsăturile spiritualității noastre naționale?*;

– (iv) *Noile creații satisfac exigențele publicului? Realizează educarea acestuia?*;

– (v) *Care este raportul dintre creația românească și critica muzicală? Muzicologia abordează problemele esențiale ale vieții muzicale?*;

– (vi) *Cum poate fi difuzată mai bine creația românească în țară și peste hotare?*

* Notă: răspunsurile la prima întrebare – constituind lista cu cele mai reprezentative lucrări în opinia celor șase autori selectați – le-am centralizat în *Anexa nr. 2* de la finalul prezentului articol. Acad. Octavian Lazăr Cosma, cu prudența sa specifică s-a abținut să consemneze vreun nume sau vreo lucrare. În contextul propunerilor apreciative ale muzicienilor intervievați, veto-urile cele mai multe le-au obținut Anatol Vieru și Ludovic Feldman (cinci menționări), urmați îndeaproape de Mihail Jora și Wilhelm G. Berger (patru semnalări).

(2.1.) Zeno Vancea a răspuns la (i) și (ii) divizând corpusul componistic românesc în două segmente: cele care „păstrează o legătură adâncă cu tradiția” și cele „așa-zis structuraliste”, distinse după „modul savant de organizare a materialului sonor”. El enumeră o serie de compozitori, apreciindu-le lucrările. Apoi declară că „orice lucrare nouă îmi trezește un interes deosebit sub aspectul meșteșugului, al tehnicii componistice”, însă „stau de multe ori neajutorat în fața noului fenomen muzical care, accentuez, nu poate fi apreciat, încadrat în conceptele estetice dominante până la mijlocul veacului nostru”. El recunoaște faptul că „în domeniul explorării timbrurilor și a culorilor instrumentale s-a ajuns la o îmbogățire extraordinară a paletei componistice”; însă avertizează că „înlocuirea mijloacelor tradiționale de exprimare […] numai cu

https://biblioteca-digitala.ro

timbruri și cu eșafodaje matematice […] înseamnă […] o sărăcire a muzicii". (iii) În opinia sa, „este greu de spus care dintre aceste lucrări corespund<e> mai mult năzuințelor estetice ale timpului nostru reflectând problematica, sensibilitatea lumii contemporane…". (iv) Autorul continuă să afirme că „întreaga istorie a muzicii dovedește că gustul publicului poate fi format", (v) însă criticii „sunt insuficient înarmați pentru pătrunderea unui fenomen atât de complex pe care-l reprezintă noua muzică". (vi) Pentru răzpândirea creației românești peste hotare, Zeno Vancea recomandă „stabilirea unui plan detaliat" din partea Uniunea Compozitorilor și a Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă.

(2.2.) Octavian Lazăr Cosma (i) constată „cu satisfacție că șantierul componistic românesc relevă numeroase rezultate artistice", însă se ferește să nominalizeze pe cineva. (ii) El afirmă faptul că „în mod teoretic o artă autentică nu poate apare *ex nihilo*. Totul se grefează pe ceea ce fusese plămădit anterior.", adică pe „anumite virtualități folclorice" și evocă perioada interbelică a creației românești, reprezentată de Dinu Lipatti, Paul Constantinescu, Rogalski, Filip Lazăr, Andricu, Drăgoi, Negrea etc. În opinia sa, „o cultură muzicală își atestă maturitatea nu atât prin ceea ce preia, asimilează, ci prin valoarea intrinsecă, prin contribuția nouă pe care o aduce." (iii) Pentru Octavian L. Cosma nu există o „contemporaneitate a tuturor creațiilor", ci o filozofie contemporană a muzicii de „a dezvălui […] aspirațiile majore ale epocii pe care o trăiește". (iv) El consideră că lucrările contemporane răspund exigențelor celor mai înalte ale publicului, însă este necesar ca și publicul să corespundă nivelului componistic în receptivitatea și educația sa muzicală. (v) În completarea acestui orizont artistic, ar trebui să conlucreze critica și muzicologia autohtonă, care sunt deficitare; „muzicologia noastră – susține muzicologul – nu a dat încă nici un răspuns public printr-o exegeză asupra fenomenului muzical al secolului XX". (vi) Pentru difuzarea creației românești peste hotare, „Forul cel mai important" – Uniunea Compozitorilor – „este apt să răspundă necesității reale de popularizare și difuzare…"

https://biblioteca-digitala.ro

(2.3.) (i) După ce enumeră o serie de aproape 20 de compozitori și unele din lucrările lor, Pascal Bentoiu vorbește despre (ii) continuitate, contemporaneitate, valoare și autenticitate în arta românească. (iii) El afirmă că „Dacă sunt bune, creațiile reflectă spiritualitatea românească", însă „Contemporaneitatea nu poate fi eludată de nici o creație valoroasă". (iv) Compozitorul subliniază faptul că lucrările enumerate de el au fost selecționate pe baza gustului unui public cultivat, ceea ce presupune deja existența educării prealabile a acestuia prin artă. (v) Punctul său de vedere privitor la evaluarea artistică este interesant: el spune că în timp ce creația românească a atins un nivel ridicat, „critica persevorează într-un amatorism desuet". (vi) La final, autorul susține că pentru difuzarea creației românești peste hotare, este nevoie de câțiva oameni care să aibă… „înțelepciune și simț comercial."

(2.4.) Cornel Țăranu răspunde selectiv și notează numele compozitorilor M. Jora, L. Feldman, Z. Vancea și T. Ciortea, afirmând că problematicii „raportului dintre tradiție și actualitate" i-a răspuns deja, într-un alt articol din revistă. În opinia sa, generația sa este caracterizată de „permeabilitate… la soluțiile modale oferite de creația și cercetările unui Enescu sau Bartók", rafinate și exploatate „la nivelul artei contemporane". Îi nominalizează pe Messiaen și pe Xenakis, de cel din urmă reușind să se apropie „folosind elemente din teoria mulțimilor […], însă pe o bază specific modală." Compozitorul este convins că „gândirea modală complexă este mai bogată decât o serie întreagă de principii seriale", componistica românească fiind propulsată pe plan internațional de „o viguroasă baie de modalism", prin care își va contura personalitatea. El observă că promovarea creației românești peste hotare este deficitară din cauza slabei difuzări a discului și a partiturii, oferind sugestia aderării la „organismele și convențiile muzicale internaționale" și organizarea cât mai bună a festivalurilor și a formațiunilor de muzică românești.

(2.5.) Alfred Hoffman (i) încearcă să fie imparțial, metaforizând primul răspuns: „Chiar dacă îți iubești totdeauna mai pătimaș ultimul născut, nu-i poți renega sau socoti depășiți

https://biblioteca-digitala.ro

pe ceilalți prunci…" Și totuși consemnează o suită de autori și opere, a căror listă se poate consulta în *Anexa nr. 2*. Din remarcile sale reține două, care trădează pana criticului muzical: „prețuiesc subțirimea intelectuală a muzicii lui Theodor Grigoriu" și „admir inventivitatea năstrușnică a lui Costin Miereanu". El continuă (ii-iii) afirmând că „tradiția românească trebuie socotită cu o enormă arie de cuprindere", de la Aman la Țuculescu, de la Grigorescu la Brâncuși și la Enescu. Pentru autor „Tradiția nu este un fel de idol unic la care ne închinăm; fiecare artist […] este generator de tradiție" la rândul său. „Arta se zămislește prin schimbul neîncetat de valori spirituale", pe solul „impregnat și de vibrațiile operei înaintașilor". Problema însă este că „muzica contemporană românească are toate calitățile muzicii moderne, dar nu și defectele"; astfel, expunând muzica la riscul căutării permanente a înnoirii, personalitatea creatoare să se… „subțieze". (iv) După ce abordează la modul interogativ problema exigențelor publicului și a educării acestuia, Hoffman exclamă: „Doamne, dar nu există un etalon unic în această materie, fiecare om este un univers. În aceeași sală de concert îi putem întâlni, eventual, și pe Stockhausen și pe un amator de romanțe. Care este publicul adevărat?..." De la „amatorul de Vivaldi" la cel de John Cage este cale lungă, spune el. (v) La problematica evaluării muzicale, autorul persiflează opinia generală: „Dar criticul este incompetent, inconsistent, inexistent, impertinent." Iar criticul nu știe să interpreteze, nu ține cursuri în străinătate, nu dirijează la pupitrele vremii sale… Această atitudine îl exasperează, astfel încât spune: „Dar dragii mei colegi compozitori, asemenea făpturi miraculoase nu există!" El afirmă faptul ignorat de muzicieni – acela că totuși criticii iubesc muzica. Ironic, atenționează că dacă un compozitor a scris odată o lucrare reușită, „douăzeci de ani după aceea trebuie să fie trecut pe toate pomelnicele pentru acest succes în creație"; și întreabă nepărtinitor: „Dar oare criticii… n-au scris și ei măcar odată ceva bun și competent?" În opinia sa, criticii trebuie să fie competenți în toate domeniile artei sunetelor, însă nu li se oferă adesea cadrul necesar publicării, de aceea „prima cerință a criticului este crearea unei publicații în care să-și spună cât de viu, de argumentat și de răspicat cuvântul asupra ansamblului

https://biblioteca-digitala.ro

problemelor muzicale". Posibil că Hoffman a intuit urgența rezolvată prin apariția celeilalte reviste a U.C.M.R., *Actualitatea muzicală*, peste mai bine de două decenii. (vi) Autorul recomandă ca în asaltul muzicii românești asupra granițelor create de cei din exterior, un aport deosebit să-l aibă și criticii muzicali, mobilizați pentru „propagarea noii noastre creații".

(2.6.) Ada Brumaru (i) afirmă că „școala românească, cu toată diversitatea de tendințe care se manifestă în creație, reprezintă o realitate efectivă" pe plan mondial. După ce enumeră o listă de preferințe componistice (vezi *Anexa nr. 2*), autoarea susține că „multe, foarte multe lucrări au calități indiscutabile, de inventivitate, inteligență, autoritate profesională, sunt concepute cu nobilă trudă și chiar cu sensibilitate." (ii-iii) În condițiile în care „continuarea tradiției nu înseamnă repetare ci dezvoltare" – iată o idee de subliniat – „majoritatea lucrărilor pe care le aplaudăm în sălile de concerte […] se integrează unui filon de creație." Tradiții ca cea enesciană, ca cea a „spiritului românesc" sunt dezvoltate și duse mai departe și chiar dacă se pare că nu există, totuși legătura cu tradiția se face în mod subtil. Este dificil ca valoarea unei lucrări să fie cuprinsă în formula: „tradiție, accesibilitate, umanism". (iv) În chestiunea educării publicului, autoarea spune că aceasta reprezintă un proces, iar „creația contemporană devine o etapă firească în desfășurarea acestui proces." Iar procesul – subliniază ea – „începe din școală…". În dreptul acestui aspect, se conchide ușor ironic: „în ascultarea muzicii noi, este limpede că cel mai dificil public este acela alcătuit din melomanii opriți la jumătatea drumului, adică pe la sfârșitul secolului trecut." (v-vi) Ada Brumaru consideră că profesiunea criticului, „în stadiul ei pur, nu există și nu este practicată de nimeni în țara noastră." Argumentul este pragmatic: „nu este profesiune decât aceea din care se poate trăi. Ori toți criticii și muzicologii noștri, scriu în timpul liber…", cu doze diferite de dăruire, competență și încredere în „rosturile meseriei lor". Iar lucrul cel mai sigur – spune ea – este că „nimeni nu poate fi mulțumit". Concluzia este că „Un nume și o autoritate în critică nu se poate forma decât printr-o permanentă prezență publicistică, într-o publicație care are respect pentru cuvântul și

https://biblioteca-digitala.ro

atitudinea colaboratorilor săi." În dreptul criticilor care li se aduce… criticilor, doamna critic muzical exclamă: „Aș vrea să cunosc un compozitor auto-critic". Răspândirea creației românești peste hotare s-ar realiza – spune ea – dacă toate ideile bune deja publicate în ancheta inițiată și susținută de muzicologul Iosif Sava, „ar fi măcar în parte în atenția celor cu posibilități."

(3) *Epistemologia muzicii ca artă și știință* (1970-'79)

Deceniul al treilea al perioadei studiate, este caracterizat ca și până acum de subiecte importante precum „Creații", „Interviuri", „Contribuții la istoria muzicii românești", „Din viața Uniunii Compozitorilor", „Viața muzicală", „Recenzii" etc.

O trecere în revistă a câtorva titluri publicate poate arunca o lumină asupra subiectelor de interes ale muzicienilor și ale publicului cititor. În 1970 lui Sabin V. Drăgoi i se publică „Armonizarea cântecului popular românesc" [V-VIII], iar Octavian Lazăr Cosma publică articolele „Compozitorii precursori" [I-II]; și iată un articol al studiilor muzicale de avangardă: Benjamin Suchoff, „Aplicarea calculatoarelor electronice la etnomuzicologia bartókiană". Urmează sub genericul „Probleme și aspecte ale muzicii contemporane" răspunsurile muzicienilor Liviu Glodeanu („Criterii științifice în analiza operei de artă"), Corneliu Dan Georgescu („Asimilarea tradiției și spiritului creator"), Ovidiu Varga („Muzica și știința"), Eugen Wendel („Aspecte ale raportului dintre muzică și știință") și Nicolae Brânduș („Experimentul și muzica") (1971).

Se mai publică articole despre teoria sintaxei muzicale (Ștefan Niculescu: 1973), despre polifonie (Zeno Vancea: 1973), despre critica muzicală (Luminița Vartolomei, Romeo Ghircoiașiu, Alfred Hoffman: 1974-'75, 1979), despre psihologia actului componistic (Zeno Vancea: 1977), despre semiotica muzicală și lingvistică matematică (Bogdan Cazimir, Octavian Nemescu, Speranța Rădulescu: 1977-'78), despre conținut și formă muzicală (Ștefan Niculescu: 1979), despre analiza

https://biblioteca-digitala.ro

muzicală din perspectivă sistematică (Gheorghe Firca: 1979) etc.

Am ales să tratez pe scurt despre articolul semnat de Romeo Ghircoiașiu, „Epistemologia muzicii ca artă și știință” (nr. 3 / 1979, p. 3-8) [14]. Autorul afirmă că „Situarea pe prim plan a epistemologiei este […] doar unul din aspectele mutațiilor științifice contemporane.”. Pentru el, (I) „*Obiectul* cunoașterii prin artă e un fragment al realității: categorie emoțional-atitudinală”, în timp ce „*Subiectul* cunoașterii prin arta muzicii este compozitorul”. Pentru acesta din urmă, „demersul său cognitiv […] va fi guvernat de *metodele* proprii disciplinelor *practicii* muzicale”. Astfel, el adaugă disciplinelor muzicale clasice – armonia, contrapunctul, melodica, ritmica, teoria formelor, teoria instrumentației – pe cele neconvenționale care „își propun […] scopuri legate de «praxis»-ul creator”: matematica, cibernetica etc.

Autorul face un pas mai departe și scrie că „Desfășurată în timp, arta muzicală nu-și poate exercita funcțiunea de cunoaștere a realității decât prin intermediul *interpretării*. Aceasta, la rândul ei transmite auditorului opera de artă care prin *recepție* este în măsură să o reconstituie însușind atât materia sa sonoră, cât și obiectul cunoașterii pe care îl cuprinde” – hartmannian – „într-o adevărată re-compoziție sau «sinteză»”. O primă concluzie? „Compozitor, interpret și auditor sunt ca atare pe rând subiecți ai cunoașterii realității prin artă”.

(II) Din perspectiva științelor practicii muzicale, „*Obiectul* epistemic va fi […] la acest nivel opera de artă: forma, structura, imaginea” fiind componente care exprimă sensul, configurația, realitatea emoțional-atitudinală. În acest context „*Subiectul* cunoașterii epistemice este muzicologul ce desfășoară cercetarea asupra obiectului respectiv”, cu metodele deja amintite, dar și cu cele ale științelor contemporane, cum ar fi semiotica și informatica. Aici autorul amintește nume precum Aurel Stroe, Dinu Ciocan, Theodor Grigoriu, Vasile Herman, Lucian Metianu, Octavian Nemescu, Ștefan Niculescu, Anatol Vieru, Dan Voiculescu – dintre cei care „apelează la metodele matematice, cibernetice sau la informatică fie în procesul creator, fie în cel al investigației științifice.” Tuturor acestor

https://biblioteca-digitala.ro

metode – afirmă Ghircoiașiu – „li se adaugă […] o nouă disciplină cu propriul ei aparat epistemologic: *critica muzicală*."

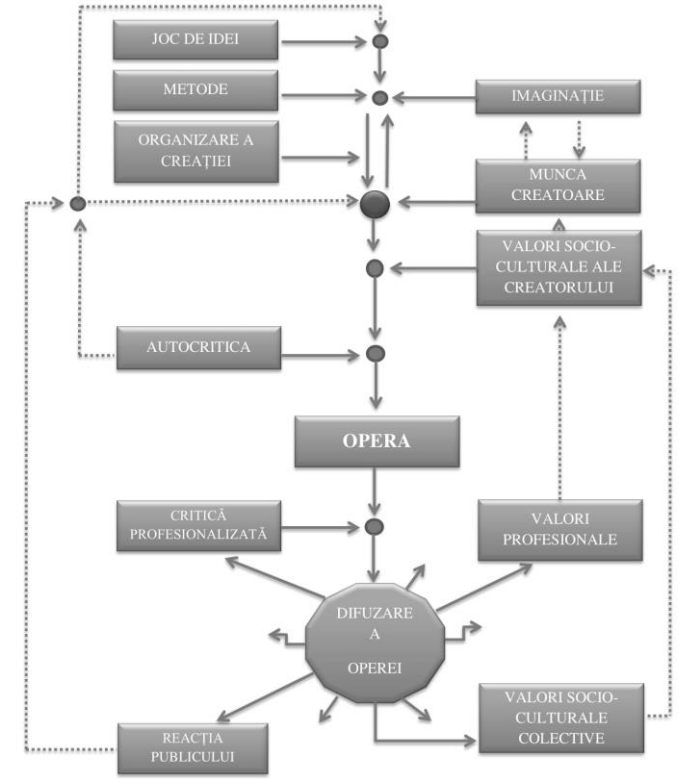
(III) În fine, în cadrul „*disciplinelor teoretice* proprii cercetării fundamentale", „*Obiectul* cunoașterii epistemice îl constituie la acest nivel întreaga fenomenalitate a artei sonore.", cum ar fi: creația, interpretarea, percepția artei, componentele psihice sau sociale ale fenomenului artistic, factorii axiologici, teleologici, determinismul cauzal etc. „*Subiectul* cunoașterii este […] muzicologul guvernat de scopurile esențiale ale cercetării fundamentale.", care își bazează cercetarea pe un „*pluralism al metodelor*" – „concept corelat fenomenului de *interdisciplinaritate*". Iar factorul informațional contemporan plasează muzicologia „pe primul plan al interesului științific general."

Romeo Ghircoiașiu își finalizează demersul printr-un grafic – pe care îl voi reda mai jos – în care reprezintă „procesul creator al unei opere originale", adaptat după M. Diaconu, I. Smirnov și I. Tudosescu (1976). Se pare că autorii și-au alcătuit schema bazându-se pe modelul neurofuncțional al emisferelor cerebrale. Astfel, în partea stângă observăm caracteristicile logice, sintetice, abstracte ale emisferei cerebrale stângi: jocul de idei (care tocmai aici are valențe logice), metodele și organizarea creației și autocritica; în partea dreaptă observăm caracteristicile rezolutive, intuitive, afective ale emisferei cerebrale drepte: imaginația, munca creatoare, valorile socio-culturale, profesionale sau cultural-colective dobândite de autor. Rezultatul acestui demers analitic, opera, este dispus la jumătatea drumului dintre cele două sectoare (vezi Mielu Zlate despre modelul antropologic neurofuncțional: [15]).

În procesul propus de muzicolog, un prim element îl constituie jocul de idei, corelat cu metodele specifice (stânga) și totodată, cu imaginaţia (dreapta); după organizarea creației (stânga), urmează efortul creator, influențat de valorile socio-culturale și profesionale dobândite (dreapta), pentru ca la final, prin aplicarea autocriticii (stânga), să rezulte opera.

https://biblioteca-digitala.ro

PROCESUL GENEZEI UNEI OPERE ORIGINALE (Ghircoiașiu, 1979)



(4) *Bilanț pentru creația muzicală* (1980-'89)

În decada precedentă Revoluției decembriste s-au sărbătorit evenimente artistice extrem de importante, precum: 60 de ani de la fondarea Societății Compozitorilor Români (S.C.R.) (1980); 30 de ani de activitate a Uniunii Compozitorilor (1980); trei decenii de funcționare a revistei *Muzica* (1980); Centenarul Operei Române din București (1985) etc.

În această perioadă apar din nou titluri de articole valoroase. Amintesc următoarele teme: despre formele

https://biblioteca-digitala.ro

muzicale (Dumitru Bughici: 1980, Zeno Vancea: 1988), polifonie (Zeno Vancea: 1980), disonanță (Zeno Vancea: 1982), muzica și teoria sistemelor (Cosmin & Mario Georgescu: 1984), arhetipurile muzicale (Corneliu Dan Georgescu: 1984, 1986-'87), estetică și stil (Wilhelm G. Berger: 1987), intervalul muzical (Liviu Dănceanu: 1988), semiografie și semantică muzicală (Ileana Ursu: 1989), sonologie (Irina Predeanu: 1989), modele probabiliste (Roxana Susanu, Adrian Mihalache: 1989) ș.a. Se remarcă în special articolele apărute în serii precum cele ale lui Mircea Chiriac („Precursori și exponenți ai școlii românești de compoziție", I-II: 1982), ale redacției („Generoasele resurse ale identității creatoare", I-II: 1983-1984), ale lui Corneliu Dan Georgescu („Arhetipurile muzicale", I-IV: 1984, 1986-'87) și ale lui Adrian Iorgulescu („Despre timp și atemporalitate în muzică", I-II: 1987).

Am ales pentru exemplificarea ideilor perioadei acesteia să parcurg darea de seamă realizată de câțiva muzicieni în anul 1983, sub genericul intitulat „Creația muzicală în contemporaneitate": (1) Wilhelm G. Berger despre muzica simfonică și de cameră, (2) Theodor Grigoriu despre Operă și balet, (3) Laurențiu Profeta despre coruri și muzică ușoară, (4) Emilian Ursu despre fanfară și Octavian Lazăr Cosma despre critică și muzicologie [16].

(1) Wilhelm Georg Berger în articolul „Muzica simfonică și camerală" afirmă că în cadrul biroului secției au fost audiate, studiate și comentate de-a lungul a 50 de ședințe circa 150 de compoziții aferente anului 1982; el revine cu aprecieri pentru compozitori și subliniază că se impune o atenție sporită în dreptul dezvoltării genurilor de suită orchestrală, uverturii de concert, rapsodiei, piesei de virtuozitate instrumentală, piesei de caracter și gen, liedului pe versuri din literatura poetică autohtonă etc. Este de apreciat faptul că în cadrul Biroului se făceau „Planuri de creație" pe anii următori și existau propuneri pentru proiecte ca „Planul național de înregistrări muzicale".

(2) În articolul „Opera și baletul", Theodor Grigoriu menționează că de la înființarea secției (1980), obiectivele ei principale „au mers pe aceste două direcții complementare: analiza și dezbaterile", pentru a impulsiona „elanul creator." El

https://biblioteca-digitala.ro

numește optsprezece lucrări ale genului care au fost prezentate în anul 1982, începând cu *Marea iubire* de Gheorghe Dumitrescu și finalizând cu *Ziua fără sfârșit* de Corneliu Cezar. El subliniază că „Secția de dramaturgie", „Comisia de librete", teatrele muzicale și Biroul trebuie să mențină „un contact eficient și prompt."

(3) Laurențiu Profeta în „Cântecul coral și muzica ușoară" elogiază festivalul muzicii ușoare românești *Melodii '81*, la care au participat peste 15.000 de spectatori în Sala Polivalentă a Capitalei, însă chiar dacă apreciază compania Electrecord, totuși se plânge că „Radioteleviziunea nu a reușit să înregistreze decât o mică parte din creația reprezentativă a genului" și că „Decalajul dintre creație și înregistrare continuă să fie mare".

(4) A urmat Emilian Ursu, care în articolul „Muzica de fanfară" spune că în anul 1982 „au fost realizate creații de proporții" ca „poeme, suite, rapsodii, fantezii, variațiuni simfonice, preludii și fugi", apoi „marșuri […] piese de divertisment și promenadă (valsuri, potpuriuri, prelucrări)". Apoi vorbește de colaborări cu formațiunile muzicale de amatori din țară, de participări la festivaluri, de premii obținute etc.

(5) Octavian Lazăr Cosma nominalizează criticii care „au desfășurat o vie activitate publicistică" în anul 1982: Viorel Cosma, Alfred Hoffman, Luminița Vartolomei, Doru Popovici, Iancu Dumitrescu, Klaus Kessler, Ferenc Laszlo, Petre Codreanu, Smaranda Oțeanu și Barbu Casiu, care „au semnat cu regularitate materiale, diverse ca profil, diverse și ca substanță critică și ca stil, valoroase în planul cultivării marelui public și al reflectării actualității muzicale." Este evidențiat în mod special Iosif Sava „deținătorul unor emisiuni de mare audiență". Autorul afirmă că în domeniul muzicologiei au apărut volume valoroase de studii alături lucrări apreciabile: Emilia Comișel, Dumitru Bughici, Constantin Ionescu, Gheorghe Ciobanu, Sebastian Barbu-Bucur și Francisc László. Octavian Lazăr Cosma vorbește apoi apreciativ despre revista *Studii de muzicologie* (nr. XVII) și despre volumul cu materialele din cadrul Simpozionul „George Enescu". Aprecieri a primit și volumul aflat în proces de tipărire – *Tratat de istorie a muzicii*

https://biblioteca-digitala.ro

românești – „la care au contribuit numeroși muzicologi". Bilanțul se încheie cu expunerea a două din „planurile noastre […] bogate" – pregătirea simpozioanelor „Ciprian Porumbescu" și „Alexandru Zirra".

Concluzii

Am realizat doar un survol ideatic asupra contextului lărgit în care au apărut cele 425 de numere ale revistei, care conțin mii de articole însumând un total de peste 20.000 de pagini! Scopul principal a fost familiarizarea cititorului cu climatul cultural al perioadei care a precedat Revoluția.

Evocarea schițelor bio-bibliografice ale unor personalități din perioada 1950-1989 care au semnat articole în revista *Muzica* ar constitui subiectul unui volum distinct; într-un articol succint nu voi trata un subiect atât de generos. Așadar, în următorul studiu voi trece la contextele, ideile și personalitățile din perioada post-decembristă (1990-prezent).

* *Notă bibliografică*. Referințele utilizate pe parcursul studiului de mai sus sunt următoarele – dispuse în ordinea cronologică a citărilor:

[1] Pascal Bentoiu, „Memoria victimelor", în: Romulus Ruslan (ed.), *Memoria ca formă de justiţie*, Alianţa Civică, Bucureşti, 1994, p. 278-279; Octavian Lazăr Cosma, „... Luptând împotriva spiritului dictatorial...", în: Romulus Rusan (ed.), *Anul 1946 – începutul sfârşitului (instituţii, mentalităţi, evenimente) [Comunicări prezentate la Simpozionul de la Sighetu Marmaţiei, 7 9 iunie 1996]*, Fundaţia Academia Civică, Bucureşti, 1996, pp. 213-215; Valentina Sandu-Dediu, *Muzica românească între 1944-2000*, Editura Muzicală, Bucureşti, 2002; Speranţa Rădulescu, *Peisaje muzicale în România secolului XX*, Editura Muzicală, Bucureşti, 2002; Laura Vasiliu (coord.), *Muzicologia şi jurnalismul. Prezenţa muzicii clasice în media românească de după 1989*, Editura Artes, Iaşi, 2007; Iosif Sava *apud* Laura Vasiliu *op.cit.*, p. 135; a se vedea și articolele postate on-line pe platforma CIMEC: Adrian Iorgulescu, „SCURT ISTORIC AL UNIUNII"; Constantin Secară,

https://biblioteca-digitala.ro

„Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor din România – ISTORIC ŞI DEVENIRE"; Valentina Sandu-Dediu, „MODERNITATEA MUZICII ROMÂNEŞTI: O SCHIŢĂ ÎN PERSPECTIVĂ ISTORICĂ", la adresa: www.cimec.ro/muzica/ucmr2007/History.html#1div1;

[2] Alesandru Duţu, *România în Istoria Secolului XX*, Editura Fundaţiei *România de Mâine*, Bucureşti, 2007, p. 512;

[2'] „Istoria fondului arhivistic al Ministerului Cultelor și Artelor", în: Arhivele Naționale, *Inventar. Ministerul Artelor. Direcția Generală a Teatrelor şi Operelor. Direcţia Artelor. Direcția Contabilității. Serviciul Contencios* (1937-1950), Nr. inventar 819;

[3''] Vezi: *Legea nr. 265 pentru organizarea Teatrelor, Operelor şi Filarmonicilor de Stat* (18 iulie 1947); *Decretul nr. 156 / 1949 privitor la modificarea legii Nr. 265 din 18 Iulie 1947 pentru organizarea Teatrelor, Operelor si Filarmonicilor de Stat*; *Decretul nr. 19 privind organizarea și funcționarea instituțiilor artistice* (23 ianuarie 1959); N. Ceaușescu, „Propuneri de măsuri pentru îmbunătățirea activității politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii" (6 iulie, 1971) – așa-numitele „teze din iulie" etc.; v. și altele, în documentul: Livia Dandara, *Victimele genocidului. Cultură: savanţi, scriitori, ziarişti, artişti [sinteză]*, la adresa:
http://www.procesulcomunismului.com/marturii/fonduri/cdandara/probatoriu2/4_10_cultura_savanti_scriitori_ziaristi_artisti.pdf;

[2'''] Vezi: *Rezoluția Plenarei lărgite a Comitetului Uniunii Compozitorilor din 4-5 februarie 1952*, în articolul „Despre dezvoltarea muzicii în R.P.R.", în: *Muzica*, nr. 6 / 1952, p. 1-11; Octavian Lazăr Cosma, „Arhiva Uniunii (I). Rezoluția din 1952", în: *Muzica*, nr. 2 / 1995, p. 101; Octavian Lazăr Cosma, „Arhiva Uniunii (II). Rezoluția din 1952", în: *Muzica*, nr. 3/1995, p. 73;

[3] Frank Furedi, *First World War – Still No End in Sight*, Bloomsbury, London / New Delhi / New York / Sidney, 2014, p. 215-218;

https://biblioteca-digitala.ro

[3'] Rocío G. Davis, Dorothea Fischer-Hornung, Johanna C. Kardux, *Aesthetic Practices and Politics in Media, Music, and Art*, Routledge, London / New York, 2011, p. 69;

[4] Octavian Lazăr Cosma, „... Luptând împotriva spiritului dictatorial...", în: Romulus Rusan (ed.), *Anul 1946 – începutul sfârşitului (instituţii, mentalităţi, evenimente) [Comunicări prezentate la Simpozionul de la Sighetu Marmaţiei, 7-9 iunie 1996]*, Fundaţia Academia Civică, Bucureşti, 1996, pp. 213-215;

[4'] Cristian Vasile, *Politicile culturale comuniste in timpul regimului Gheorghiu-Dej*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2011, *passim*;

[5] Publilius Syrus *apud* Henry Thomas Riley, *Dictionary of Latin Quotations, Proverbs, Maxims, and Mottos, Classical and Mediaeval*, Bell & Daldy, London, 1866, p. 110;

[6] Octavian Lazăr Cosma, *Universul muzicii românești. U.C.M.R. (1920-1995)*, Editura Muzicală a U.C.M.R., București, 1995, p. 181;

[7] Adina Dumitrescu (îngrij. text), Monica Grigore, Oana Mehedințeanu, Patricia Nedelescu (aut.), *Ghid bibliografic: muzica românească din ultimii 50 de ani reflectată în revista Muzica (1950-1999)*, Editura OPUS, București, 2001;

[8] Viorel Cosma, „Cifre și date comparative privind mișcarea muzicală românească de ieri și de azi", în: *Muzica*, nr. 8 / 1959, p. 62;

[8] Octavian Lazăr Cosma, *Universul muzicii românești*…, p. 252;

[9] ***, Redacția, „Problemele muzicii noastre în dezbaterea comitetului lărgit al Uniunii Compozitorilor", nr. 12 / 1957: (1) Ludovic Feldman, „Suntem pentru o muzică simfonică legată de viața de azi", p. 18-20; (2) Ioan D. Chirescu, „Să scriem cântece care să înflăcăreze tineretul și marile mase", p. 20-21; (3) Ion Vasilescu, „Să împlinim și prin muzica noastră ușoară setea de frumos", p. 21-22; (4) Zeno Vancea, „Spre o activitate tot mai rodnică a muzicologiei noastre", p. 22-23; (5) Liviu Rusu, „Cerințele educației muzicale cresc neîncetat", p. 24-25; (6) Liviu Comes, „Aspecte ale activității din filiale și cenacle: Cluj", p. 25-26; (7) Eugen Cuteanu, „Timișoara", p. 26-

https://biblioteca-digitala.ro

27; (8) Achim Stoia, „Iași”, p. 27-28; (9) George Petrescu, „Orașul Stalin”, p. 28-29; (10) George Șoima, „Sibiu”, p. 29; (11) Vasile Tomescu, „Revista «Muzica» în slujba muzicii românești”, p. 29-31; (12) Mircea Bude, „Referatul serviciului de documentare”, p. 31-32; (13) Ion Dumitrescu, „Planul de perspectivă a Uniunii Compozitorilor prezentat de primul secretar I.D.”, p. 32-33; (14) Alfred Mendelsohn, „Unele probleme teoretice actuale”, p. 34-39; (15) Redacția, „Concluziile maestrului Ion Dumitrescu, prim-secretar al Uniunii Compozitorilor”, p. 41-56;

[10] Redacția, „Reînnoiți-vă abonamentul pe anul 1970 la revista «Muzica»”, în: *Muzica*, nr. 12 / 1969, p. 35;

[11] Iosif Sava, „Valori și tendințe în muzica românească: Zeno Vancea, Theodor Grigoriu, Laurențiu Profeta, Liviu Glodeanu, Dumitru Bughici, Zoltan Aladar, Alexandru Hrisanide” [I], nr. 6 / 1968, p. 5-13;

[12] Iosif Sava, Teodora Albescu, „Valori și tendințe în muzica românească: Pascal Bentoiu, D. D. Botez, Liviu Comes, Dan Constantinescu, Octavian Lazăr Cosma, Vasile Cristian, Romeo Ghircoiașiu, Vasile Herman, Erwin Junger, Henri Mălineanu, Mircea Popa, Liviu Rusu, Cornel Țăranu, Dan Voiculescu” [VI], nr. 11 / 1968, p. 10-20;

[13] Iosif Sava, „Valori și tendințe în muzica românească (încheierea ciclului de dezbateri): Sabin Drăgoi, Ada Brumaru, Jodal Gabor, Alfred Hoffman” [VII], nr. 12 / 1968, p. 6-12;

[14] Romeo Ghircoiașiu, „Epistemologia muzicii ca artă și știință”, nr. 3 / 1979, p. 3-8;

[15] Mielu Zlate, *Fundamentele psihologiei*, Editura Universitară, București, 2006, p. 125;

[16] ***, „Creația muzicală în contemporaneitate” (generic), nr. 3 / 1983: (1) Wilhelm Berger, „Muzica simfonică și camerală”, p. 2; (2) Theodor Grigoriu, „Opera și baletul”, p. 3; (3) Laurențiu Profeta, „Cântecul coral și muzica ușoară”, p. 4; (4) Emilian Ursu, „Muzica de fanfară”, p. 5; (5) Octavian Lazăr Cosma, „Critica și muzicologia”, p. 6.

https://biblioteca-digitala.ro

Anexa nr. 1: index nominal selectiv (*Muzica*, 1950-1989)

Note. Tabelul de mai jos nu este complet, ci doar orientativ. Se va observa că unele nume apar cu caractere cursive: sunt ale celor cincizeci de intervievați din cadrul celor șapte articole semnate de Iosif Sava (și în subsidiar de Teodora Albescu pentru penultimul), intitulate „Valori și tendințe în muzica românească" (nr. 6-12 / 1968).

A	Eisikovits Max	Paladi Radu
Aladar Zoltan	Elian Edgar	Pandelescu Jean V.
Albescu Teodora	Eremia Sergiu	Parocescu Nicolae
Alessandrescu Alfred	**F**	Paşcanu Alexandru
Alexandra Liana	Firca Cl.-Liliana	Păun Miltiade
Alexandru Tiberiu	*Firca Gheorghe*	Păutza Sabin
Andricu Mihail	Florea Anca	Petecel Despina
Andriescu I. Anca	Frost Ana	*Petra-Basacopol C.*
Apostol Val	Feldman Ludovic	Piso Ion
Arbore Ion	**G**	Pop Adrian
Avakian Dumitru	Georgescu Adrian	Popa Costin
B	*Georgescu C. Dan*	*Popa Mircea*
Banciu Gabriel	Georgescu Cosmin	Popescu Paul
Barbu Casiu	Gheciu Diamandi	Popescu-Deveselu V.
Basarab Mircea	Gheciu Radu	*Popovici Doru*
Bărgăuanu Grigore	*Ghircoiaşiu Romeo*	Popovici Fred
Bălan George	Giuleanu Victor	Porfetye Andrei
Bălan Theodor	*Glodeanu Liviu*	Predeanu Irina
Beloiu Nicolae	Golestan Stan	Pricope Eugen
Benkö Andrei	Grefiens Vinicius	*Profeta Laurenţiu*
Bentoiu Pascal	*Grigoriu Theodor*	**R**
Bergel Erich	Guttman Mihail	*Raţiu Adrian*
Berger Wilhelm G.	**H**	Rădulescu Constantin
Bonea Ştefan	*Herman Vasile*	Rădulescu Nicolae
Botez Dumitru D.	*Hoffman Alfred*	Rădulescu Speranţa
Bratu Teodor	Horceag Savel	Răsvan Constantin

https://biblioteca-digitala.ro

Brauner Harry	*Hrisanide Alexandru*	Rogalski Theodor
Brâncuși Petre	**I**	Roman Elly
Brânduș Nicolae	Ionescu-Vovu C-tin	Rotaru Doina
Brediceanu Mihai	Iorgulescu Adrian	*Rusu Liviu*
Brediceanu Tiberiu	Iusceanu Victor	**S**
Bretan Nicolae	**J**	Sandu-Dediu V.
Brumaru Ada	Jarda Tudor	Sarchizov Sergiu
Buciu Dan	*Jerea Hilda*	*Sava Iosif*
Bugeanu Constantin	*Jodal Gabor*	*Sbârcea George*
Bughici Dumitru	Jora Mihail	Scurtulescu Dan
Buicliu Nicolae	*Junger Erwin*	Silvestri Constantin
C	**K**	Socor Matei
Capoianu Dumitru	Kirculescu Nicolae	Stoia Achim
Cazaban Costin	Klepper Leon	*Stroe Aurel*
Cazimir Bogdan	Klepper W. Mihai	Susanu Roxana
Cezar Corneliu	**L**	Szekely Andrei
Chirescu Ioan D.	Lakatoș Ștefan	**Ș**
Chiriac Mircea	László Francisc	Șerban Radu
Ciobanu Gheorghe	Lazăr Judit	Șoima G.
Ciortea Tudor	Leahu Alexandru	Șorban Elena M.
Codreanu Petre	Lerescu Emil	Șurianu Horea
Cojocaru Dora Maria	Lerescu Sorin	**T**
Colfescu Alexandru	Lungu Nicolae	Tăutu Cornelia
Coman Nicolae	**M**	Terényi Ede
Comes Liviu	Macovei Pompiliu	Timaru Valentin
Constantin Marin	Mangoianu Ștefan	Toduță Sigismund
Constantinescu Dan	Manolache Laura	Tomescu Vasile
Constantinescu Gr.	*Marbe Myriam*	Tudor Andrei
Constantinescu Paul	*Mălineanu Henri*	**Ț**
Conta Iosif	Mendelsohn Alfred	*Țăranu Cornel*
Cosma Octavian L.	*Meșianu Lucian*	**U**
Cosma Viorel	Miereanu Costin	Ursu Emilian
Cosmei Mihai	Mihalache Adrian	Ursu Ileana
Crețu Viorel	Mihalovici Marcel	**V**
Cristian Vasile	Misievici Cristian	*Vancea Zeno*
Cuclin Dimitrie	Moisescu Titus G.	Varga Ovidiu
Cuteanu Eugen	*Moldovan Mihai*	Vartolomei Luminița

https://biblioteca-digitala.ro

D	Monția Emil	Vasilescu Ion
Dănceanu Liviu	Moraru Alexandra L.	Vasiliu Laura
Dediu Dan	Moroianu Bogdan	Vescan Mauriciu
Delavrancea Cella	**N**	Vieru Anatol
Dogaru Anton	Nedelcuț Nelida	Vieru Nina
Dolinescu Elisabeta	Negrea Marțian	Vlad Roman
Donceanu Felicia	*Nemescu Octav(ian)*	Vlad Ulpiu
Donose Vasile	Nichifor Șerban	Voicu Ion
Draga George	*Niculescu Ștefan*	*Voiculescu Dan*
Dragea Emiliu	**O**	Vulcu Sorin
Drăgoi Sabin	*Odăgescu Irina*	**W**
Drăgulescu Theodor	Olah Tiberiu	*Wendel Eugen*
Dumitrescu Gh.	Oprescu G.	Winkler Adalbert
Dumitrescu Ion	Oțeanu Smaranda	**Z**
E	**P**	Zeman Anton
Eftimescu Florin	Palade Constantin	*Zorzor Ștefan*

Anexa nr. 2: index componistic (*Muzica*, nr. 6-12 / 1968)

Note. Listez alfabetic mai jos compozițiile deceniului șase, propuse de următorii autori, ale căror inițiale vor fi dispuse la finalul fiecărui titlu precum urmează: Brumaru Ada (BA); Bentoiu Pascal (BP); Cosma Octavian Lazăr (COL); Hoffman Alfred (HA); Țăranu Cornel (ȚC); și Vancea Zeno (VZ). Am dispus în paranteze drepte și inițialele compozitorilor nominalizați în interviu, pentru a alcătui *Tabelul nr. 2* în care am centralizat datele obținute.

Bentoiu P. [BP]: *Simfonia nr. 1* (AB); *Jertfirea Ifigeniei* (AB); *Simfonia [?]* (HA; VZ);

Berger W. [BW]: *Sonata pentru vioară și violă* (AB); *Simfonia a II-a* (BP); *Simfonia a V-a* (BP); *Concert pentru vioară* (BP); „lucrările de cameră" (BP); *Simfonia a IV-a* (BP; VZ); „integritatea umană care răzbate…" (HA); *Concert pentru orchestră* (VZ);

Bughici D. [BD]: „diverse lucrări" (BP);

Capoianu D. [CD]: *Variațiuni cinematografice* (BP);

https://biblioteca-digitala.ro

Ciortea Tudor [CT]: „lucrările de cameră” (BP); „prospețimea, forța care răzbate din recentele lucrări…” (ȚC);

Constantinescu D. [CoD]: „lucrările lui D.C. pentru Musica Nova” (HA); „unele din lucrările de cameră” (VZ);

Constantinescu Paul [CP]: *Triplu concert* (BP);

Costinescu Gh. [CG]: „diverse lucrări” (BP);

Feldman L. [FL]: *Cvintetul pe versuri de Mariana Dumitrescu* (AB); „diverse lucrări” (BP); „poemele lui L.F. după Mariana Dumitrescu” (HA); „prospețimea, forța care răzbate din recentele lucrări…” (ȚC); *Variațiuni pentru orchestră* (VZ); „ultimele lucrări” (VZ);

Georgescu Corneliu Dan [GCD]: „diverse lucrări” (BP);

Glodeanu L. [GL]: *Concert pentru flaut* (VZ);

Grigoriu Th. [GTh]: *Vis cosmic* (AB; BP); „prețuiesc subțirimea intelectuală a muzicii lui Th.G.” (HA);

Hrisanide Alexandru [HAl]: *Cantata* (HA);

Jora Mihail [JM]: „liedurile lui M.J. pe versurile poetei [Mariana Dumitrescu]” (AB; HA); *Concertul nr. 2* (BP); „prospețimea, forța care răzbate din recentele lucrări…” (ȚC);

Marbe Myriam [MM]: *Ritualul [pentru setea pământului]* (AB; HA); „diverse lucrări” (BP);

Mețianu Lucian [ML]: „diverse lucrări” (BP);

Miereanu Costin [MC]: „diverse lucrări” (BP); „admir inventivitatea năstrușnică a lui C.M.” (HA);

Niculescu Ștefan [NȘt]: *Invențiuni pentru clarinet și pian* (HA); *Heterofonia* (ȚC);

Olah Tiberiu [OT]: *Coloana fără sfârșit* (AB); *Poarta sărutului* (AB); „lucrările inspirate de Brâncuși” (BP); *Sonata pentru clarinet solo* (HA);

Popovici D. [PD]: *Mariana Pineda* (AB); *Omagiu lui Eminescu* (HA); *Simfonia a III-a pe teme bizantine* (AB; VZ);

https://biblioteca-digitala.ro

Rațiu A. [RA]: „diverse lucrări” (BP); [*Concertino Per La Musica Nova*] (VZ);

Stroe Aurel [SA]: *Arcade* (BP); *Concert pentru pian* (BP); *Muzică pentru pian și orchestră* (HA);

Țăranu Cornel [ȚC]: *Incantații* (HA);

Vancea Zeno [VZ]: „prospețimea, forța care răzbate din recentele lucrări…” (ȚC);

Vieru Anatol [VA]: *Trepte ale tăcerii* (AB); *Concertul pentru vioară* (BP); *Scene nocturne* (AB; HA); *Concert pentru violoncel* (BP; VZ); *Oda tăcerii* (ȚC).

	AB	BP	COL	HA	ȚC	VZ
[BP]	x			x		x
[BW]	x	x		x		x
[BD]		x				
[CD]		x				
[CT]		x			x	
[CoD]				x		x
[CP]		x				
[CG]		x				
[FL]	x	x		x	x	x
[GCD]		x				
[GL]						x
[GTh]	x	x		x		
[HAl]				x		
[JM]	x	x		x	x	
[MM]	x	x		x		
[ML]		x				
[MC]		x		x		
[NȘt]				x	x	
[OT]	x	x		x		
[PD]	x			x		x
[RA]		x				x
[SA]		x		x		
[ȚC]				x		
[VZ]				x		
[VA]	x	x		x	x	x

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

Cristina Șuteu

The *Muzica* Magazine at Its Anniversary (1908-2018)

Within the fifth study of the series dedicated to the *Muzica* periodical (110 years after its establishment) I have analysed ideas and evoked personalities from the post-war period of the magazine (1950-1989), an endeavour finalised in a selective, chronologically organised bibliographical guide. As this is an ample period, containing thousands of pages and hundreds of numbers, this study will comprise two chapters thus: ($V_{[1]}$) – events of the post-war period of the *Muzica* magazine on a national and international level; ($V_{[2]}$) – opinions of certain personalities that published in the *Muzica* magazine, important authors, and a bibliographical index.

https://biblioteca-digitala.ro

STUDII

CLASICISMUL MUZICAL
– o perspectivă transdisciplinară –

Nicolae Brânduș

Se știe că textul muzical este obiectul asupra căruia se pot aplica **n** grile interpretative. Opera muzicală nu se rezumă la text, acesta o închide, fiind una dintre etapele ei definitorii. Opera muzicală este *finită* odată cu rostirea ei în timp (performanță), ceea ce este o acțiune vie, în desfășurare, care implică nemijlocit persoana umană și timpul subiectiv. Esențial în comunicarea muzicală este procesul viu al formării acesteia în timp real, ceea ce presupune prezența concretă a persoanei în gestul artistic cu tot ceea ce îi definește interioritatea globală. Putem vorbi, în cazul muzicii electronice realizată la computer, despre o *artă a sunetului*, în opoziție existențială cu fenomenul muzical care privește alte resorturi de formare și comunicare.

Vom încerca în cele ce urmează să reprivim o anumită etapă a istoriei muzicii occidentale dintr-o perspectivă transdisciplinară, aplicând această metodă epistemologică în abordarea subiectului. Criteriile acesteia ne sunt furnizate de cercetările acad. Basarab Nicolescu și se pot urmări în întreaga literatură privind acest domeniu de investigație, aplicabil în „tot ceea ce privește efortul uman de deslușire a Realității" (citat din Basarab Nicolescu), a unei REALITĂȚI permanent rezistente la acest efort. Realitatea la care mă voi referi privește *Clasicismul muzical vienez (*sec. 17-18) ai cărui reprezentanți principali sunt *Haydn, Mozart și Beethoven.* Este o etapă definitorie a culturii muzicale europene care beneficiază de o literatură critică voluminoasă. Nu vom adăuga un nou paragraf acesteia, ci

https://biblioteca-digitala.ro

intenția noastră este de a regândi unele din conceptele de bază ce s-au cristalizat în timp, care s-au nuanțat și s-au amplificat indefinit, generând un corpus impresionant de apariții, unele de maxim interes (i-aș zice, estetic!) deschis imaginarului infinit al interpretării (cf. Umberto Eco). Fără nicio intenție de subapreciere a acestui tip de abordare mai degrabă filologică a subiectului (oricare) care a generat o „beletristică de idei" fastuoasă, intenția mea este de a mă ralia mai degrabă unei metode epistemologice care-și propune o descriere riguroasă a domeniului supus reflecției și aplicarea unei metode de analiză științifică. Ar fi vorba despre definirea unui cadru formal apt a oferi cunoașterii rezultate verificabile, reperabile și reproductibile. Apt, cu alte cuvinte de a oferi cercetării operei culturale o anume auto-consistență ideatică și logică; o sistematică, evident. Drept care voi mai enunța cât se poate de succint măcar câte unele din postulatele acestei metode transdisciplinare.

Realitatea este tot ceea ce opune rezistență spiritului uman în acțiunea de edificare, descoperire și modelare simbolică a legilor care guvernează existența. Ea este structurată pe **Niveluri** între care se manifestă zone de non-rezistență față de orice demers de formalizare. Ar fi acea zonă de inserție a **Sacrului** (poetic, religios, al inspirației venite din neant, mai recent, din „suflul cuantic", etc.) direct implicat în procesul cunoașterii. Un Nivel de Realitate este un domeniu supus cercetării în care acționează un ansamblu invariant de legi generale inoperante în alt domeniu. Trecerea de la un *Nivel de Realitate* la altul se produce nu prin restructurare a legilor dintr-un același sistem, ci prin **salt**. Adică prin **Tăietura existențială**. Zona de non-rezistență poate fi rațională, dar este neraționalizabilă. În ce privește ontologia, Ștefan Lupașcu stabilește un adevăr fundamental: ontologia nu se descoperă, ci *se face*! Este o edificare de tip existențial în deplină creativitate a spiritului poetic, mai riguros (după Basarab Nicolescu) decât orice construcție matematică! *Obiectul transdisciplinar* se definește prin relația Obiect, Subiect și zona de non-rezistență. Intre Obiect și Subiect se stabilește o relație biunivocă. Circulația informației dintre Nivelurile de Realitate este

https://biblioteca-digitala.ro

asigurată de zonele de non-rezistență. Toate există în același timp. Fiecărui Nivel de Realitate îi corespunde un anumit Nivel de Rațiune. Ca atare, se pune problema constituirii unui formalism riguros corespunzător modelării întregului sistem. Se manifestă la fiecare Nivel de Realitate un echilibru permanent între polii contradicției, dintre actualizare și potențializare, între eterogenitate și omogenitate, ceea ce constituie principiul formator al oricărei sistematizări (Ștefan Lupașcu). Muzica nu se înscrie în timp, ci **creează** un timp (și un spațiu) propriu. După anumite teorii actuale (CERN), muzica poate apărea ca o hologramă a unei realități de dimensiune superioară experienței umane, ca o proiecție a acesteia în realitatea noastră quadridimensională. Toate la un loc, încercări de a aduce **conștiința** în universul nostru de discurs....

În istoria muzicii europene, Clasicismul vienez reprezintă o etapă fundamentală. Fiecare reprezentant al triadei sus-menționate (care oricum nu epuizează sub aspect valoric întreaga producție a epocii respective) poate fi bine studiat tipologic și disociat cu suficientă relevanță din grup. ***Haydn*** ne apare ca reprezentantul tipic al clasicismului muzical direct provenit din Școala de la Mannheim în forma cea mai pură, o sinteză perfectă a tuturor coordonatelor stilistice ale acesteia; după cum se exprima cândva Anatol Vieru, „atunci când Cultura devine Natură". Haydn realizează o reificare a materiei primare generatoare de exponate aparent similare sub aspect stilistic dar miraculos altfel, devenind altceva: și anume Haydn. Stilul dobândit al epocii nu este nicidecum „agresat" la Haydn: se afirmă în absoluta sa puritate (clasică) firesc, fără nicio evaziune din limbajul standard în uz. Ceea ce pe Haydn îl separă și-l confirmă în deplina originalitate în contextul stilistic general sunt *ideile punctuale* care apar imprevizibil în muzica sa. Ne punem întrebarea: de unde? Transdisciplinaritatea ne-ar putea induce teza Nivelurilor de Realitate. Dar cum? Prin ce anume în cadrul unui sistem formal perfect constituit apare surpriza? Unde și cum se plasează *ruptura*? Nu știu dacă printr-o explicație simplă s-ar putea pune și, eventual, rezolva problema... Construcțiile formale la Haydn acuză o logică de fier. Drept care nu mi se pare ciudat că Prokofiev, în *Simfonia*

https://biblioteca-digitala.ro

sa *Clasică* îi preia modelul fără drept de apel. Îi este discipol în linia cea mai dreaptă. Multipolaritatea și/sau tăieturile existențiale la Haydn apar ca întrupări ale „suflului cuantic”? Pot fi studiate într-o anume logică a **terțului** (inclus, exclus ș.a.m.d.)? Fără îndoială, aș zice. În ce privește crearea timpului muzical, aceste rupturi dau sau nu un alt sens ontologic desfășurării acțiunii muzicale? Și câte alte dileme care privesc zona de non-rezistență și intuiția poetică-creativă!... Este vorba despre aceeași problemă de complexitate ce se naște odată cu acțiunea concomitentă a tuturor Nivelurilor de Realitate în orice **proces** (de comunicare) în derulare. Este evident că rupturile în discursul muzical haydnian țin de zona **mentalului**; proiectat în sunet. Este vorba despre o inserție creativă de tip poetic-existențial. Prolixitatea criteriilor de definiție a acestui fenomen complex poate produce oricând unicate: reperabile și totodată ireproductibile! Ne aflăm în deplinătatea acțiunii terțului inclus, cheie a filosofiei lupasciene și a metodologiei transdisciplinare. Remarcăm deci că în starea cea mai limpidă și non-agresivă de limbaj se petrec în muzica lui Haydn cele mai semnificative alternanțe de sensuri (modificări interne de stare), atitudini psihice și iregularități de tot felul. Este la fel de iluzoriu a ne propune să le reperăm și să le cuprindem pe toate într-o teorie generală. Ar fi ca și cum ne-am propune să circumscriem complexitatea. Dar ne bucurăm că vom avea în permanență o treabă de făcut, deoarece muzica lui Haydn le conține pe toate... Important este să fim capabili de a gândi corect metoda epistemologică pe care o vom folosi spre edificare.

În ce-l privește pe ***Mozart,*** muzica sa ne apare rezistentă oricărei cercetări standard în uz, apăruta și dezvoltată (oricât de fin) pe un același Nivel de Realitate de către muzicologia de tip tradițional, istoric, filologic, estetic etc. Accesul la muzica sa se produce altfel și altcumva. Avem de a face cu jocul complex, imprevizibil al anumitor entități interne care ar trebui bine reperate și puse în ordine. Cum? În primul rând în prezența directă, nemijlocită a *Sunetului* muzicii sale și printr-o activă și programată acțiune de descoperire a **Cântării** incluse în desfășurarea timpului muzical. Accesul la ceea ce am susținut în repetate rânduri, la acea CÂNTARE

https://biblioteca-digitala.ro

FUNDAMENTALĂ, în cazul muzicii lui Mozart este determinant și de neînlocuit, fiind exact locul de la care s-ar putea institui o cercetare adecvată a operei sale. Precaritatea analizei unei creații mozartiene în alt context decât cel transdisciplinar ne apare mai mult decât evidentă. Despre ce **sună** și ce **cântă** în opera muzicală m-am mai referit în studii anterioare, iar problema mi se pare fundamentală în tot ce se poate vorbi, simți și cunoaște din ambientul nostru cultural, unde muzica lui Mozart își are un loc privilegiat. Nu susțin nicidecum că exegeza creației muzicale mozartiene așa cum ni se prezintă în general nu și-ar merita interesul cultural, având în vedere calitatea textelor și valoarea – să-i zicem estetică – literară a teoriei în uz asupra subiectului. Înclin să sustin totuși opinia, îndelung adoptată în mediile intelectuale, că nu există idei adevărate sau false, ci pur și simplu idei (eventual contrare). Evident, până când se va pune problema epistemologică a **verificării experimentale.** Până atunci, o voluminoasă literatură critică va urma să rămână și în continuare deliciul eminamente estetic al consumatorilor, ceea ce oricum apare ca o acțiune civilizatoare rezistentă. Tulburător în muzica lui Mozart este că ***tot*** ceea ce sună, **cântă**! Poate aici rezidă misterul ontologic (și epistemologic) al operei sale. Pentru a încerca să descoperim Nivelurile de Realitate conținute în muzica sa ar trebui poate să intrăm într-un anume fel în Universul său creator, în anumite resorturi fundamentale ceva mai alături cu drumul. Ce deliciu pentru o cercetare științifică dacă s-ar întemeia pe fluxul CÂNTĂRII FUNDAMENTALE! Mă refer la acea civilizație de tip aural despre care am mai vorbit, care ar urma să se formeze și să se dezvolte coerent în datele sale esențiale... Cred că sunetul muzicii lui Mozart i-ar putea sta exemplar la bază. Și o inteligentă aplicație a metodei transdisciplinarității, evident... Tot ceea ce se petrece în acțiunea de creare a timpului muzical în opera lui Mozart poate fi gândit ca o hologramă a unor esențe supraetajate proiectate în acțiunea performativă care înglobează întreaga interioritate a subiectului emițător și receptor. Reperarea acestora și ordinea în care se manifestă este evident de domeniul Sacrului, așa cum apare definit în doctrina transdisciplinarității, și se poate

https://biblioteca-digitala.ro

descoperi numai în prezența directă, concretă a Sunetului muzicii mozartiene, fiind o chestiune de creativitate de ordin intuitiv-poetic. Altfel zis și conform celor de mai sus, o ontologie care ***se face***! Se face urmând riguros logica Obiectului Transdisciplinar și metoda de analiză la care de asemenea ne-am referit. De ce muzica lui Mozart apare, se desfășoară și dispare (unde?) lăsând în urmă numai perplexitate? Ce valoare de adevăr pot conține cuvintele, fraze cu subiect și predicat, în fața acestei Realități la care nu se poate avea acces astfel altfel decât metaforic? Ar trebui înfățișată povestea așa cum este: non-verbalizantă și strict intuitiv productivă într-un univers (de limbaj) altfel constituit și cu ***direct*** acces în VID (mă refer la Vidul cuantic similar percepției tibetane a aceleiași entități). Este vorba despre o cunoaștere non-noțională, nemijlocită, existențială, sacră. În acest univers de comunicare, muzica se poate aborda spre edificare numai metamuzical! Prin Sunet, și anume, prin CÂNTARE, în cadrul invocat al acelei civilizații de tip aural în jurul căreia încă ne tot învârtim în jurul cozii... În orice caz, opera lui Mozart rezistă cu îndărătnicie oricărei edificări trecute și prezente. În rest?...

În rest, opera lui Beethoven ne aduce cu picioarele pe pământ. Reprezintă în contextul epocii sale (cu excepția unor sublime apariții, intens mediatizate, anterioare ultimelor sale creații care se deschid miraculos altor universuri existențiale) invazia unui concept la care m-am mai referit și cu alt prilej, și anume că prin sunet, în muzică se poate comunica ***orice*** altceva decât sunet! Arbitrarul și urâțenia pot căpăta drept egal în cetate; în discursul muzical orice poate precede și urma orice; sunetul devine un bun la toate, supus indefinit ***voinței*** formative... Problema apare ca o lecție foarte dură, cu consecințe incalculabile în tot ce a urmat, lucru care se constată cu precădere și astăzi, ca și mai ieri. Se manifestă serioase dileme de ordin etic, dar nu acesta este subiectul nostru. Ca la nimeni altul până la Beethoven, dialectica dintre ceea ce *sună* și ceea ce *cântă* nu apare cu atâta evidență. Secvențe în care se dezvoltă idei muzicale de cea mai sublimă calitate artistică apar anturate de zone de gol (semantic) încărcate cu formule clasate de acompaniament, game, arpegii

https://biblioteca-digitala.ro

și alte figuri repetitive. Sub aspectul formării și percepției timpului muzical, acestea induc o stare de relaxare bine-venită în desfășurarea acțiunii muzicale, pregătind cu o artă deosebită, de tip strategic, jocul esențelor puse în mișcare. Este o caracteristică generală a discursului muzical, am putea zice, însă la Beethoven această dihotomie ne apare cu deosebită pregnanță. Și multe altele. Sunetul muzicii sale este permanent și „democratic" (nu „la mintea cocoșului", ci a filosofiei germane și a Revoluției Franceze!) un simbol al ideilor social-culturale ale epocii și a tipului de artist creator direct implicat în chestiunile fundamentale ale umanității. Este o prezumție de bază a operei sale, care în momente de grație se manifestă exemplar. Alteori, nu! Mai ales în perioada sa ultimă de surditate și a unor accese acuzate de paranoia, când își dezvoltă convingerea că poate face tot ce vrea cu muzica sa; să „ultrașieze", de exemplu, chiar și un cântec de masă, destul de anodin și lipsit de orice interes artistic. (Mă gândesc prin contrast la splendoarea cântecului românesc "Pe-al nostru steag e scris Unire", actualmente Imnul de Stat albanez!). Cum aș putea judeca urâțenia dezvoltărilor cvartetului vocal din ultima parte a Simfoniei a 9-a, altfel decât ca o eroare estetică a unui destin creator unic în cultura universala... Miraculos însă, în ultimele sale cvartete de coarde, creația beethoveniană se ancorează – prin salt!, aș putea zice – în altă dimensiune ontologică, despre care numai intuiția poetică ar putea da seamă; transcendând orice materie și mai ales Sunetul! Ontologia se *face*, după cum știm. Poate suntem în prezența celui mai concludent argument al filosofiei lupasciene, căreia această muzică îi confirmă exemplar veridicitatea. Accesul la această *Ordine* este o acțiune vie, fiind vorba despre un contact nemijlocit, existențial cu **Incomunicabilul**, despre care doctrina Transdisciplinarității ne oferă o serie de repere clare. Ar fi câteva paliere pe care s-ar putea desfășura o analiză coerentă, bine orientată a creației beethoveniene. În ce privește arbitrarul și deschiderea indefinită a Obiectului în Subiect, cu toate capcanele unei libertăți adoptate necondiționat în creație, ar fi bine de reflectat asupra moștenirii post-beethoveniene. Conform dictonului latinesc, aici se face cu cea mai mare

https://biblioteca-digitala.ro

evidență distincția dintre „Iovis” și „Bovis”! Avangardele muzicale din sec. XX au hiperbolizat suculent problema. Urâtul își face apariția în muzică, totodată cu prostia pe care o definisem cândva ca “limită non-arhetipică” (!). Fluxul muzical desfășoară un fenomen complex ale cărui componente (Niveluri de Realitate) coexistă în orice moment și analiza poate extrage din acest complex apariția unor regularități care pot fi studiate printre cele care-și așteaptă (încă) rândul... Ele devin, în condiții anume, norme de comportament performativ în varii situații contextuale. Violarea acestora afirmată ca act de voință formativă se poate face cu riscul acceptiunii sau respingerii culturale. Este vorba despre o coexistență, unde atât ineditul cât și banalitatea se manifestă în echilibre variabile (vezi din nou teoria lupasciană privind starea de echilibru între contrarii, între potențializare și actualizare etc., la care ne-am referit mai sus). Brâncuși spunea că echilibru înseamnă „atât cât și atât”. Știți o vorbă mai bună? Iar urâțenia rămâne în continuare opacă oricărei sistematizări. Se mai vorbește despre derizoriu, deșeuri abandonate și refolosite (cu sau fără explicație estetică) și câte și mai câte nepotriviri de tot felul... Comună tuturor ar fi o atitudine de respingere culturală dependentă de contexte de timp și loc. În ce măsură și cum Transciplinaritatea ne-ar putea edifica asupra acestei probleme? Sau poate *creativitatea* este un alt Nivel de Realitate față de orice „materie” din care se întocmește produsul cultural și care-și contine propriile-i legi inaplicabile în altă Ordine? Iar ceea ce se leagă de *voința formativă* ar putea deveni un nou Obiect Transdisciplinar (Nivel de Realitate) separat de celelalte în care se toarnă experiența umana? Urmează, poate, de aici încolo să se creeze acea ontologie cuprinzătoare în care fiecare Nivel de Realitate să-și afle locul cuvenit conform „suflului cuantic” care străbate Cunoașterea...

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

Nicolae Brânduș
The musical classicism

The study refers to a transdisciplinary approach to the Musical Clasicism and its consequencies to the European musical tradition. The creation of Haydn, Mozart and Beethoven is typologically analyzed following this epistemological method. It is emphasized the definitory role of the SOUND as origin of an aural civilization (in expectation) …

(Traducerea rezumatului: Nicolae Brânduș)

https://biblioteca-digitala.ro

PORTRETE

Richard Oschanitzky
Tradiție, avangardă, world music
(II)

Alex Vasiliu

(continuare din Revista Muzica nr. 3 / 2019)

Repere ale muzicii de film

Am prezentat în numărul trecut creația lui Richard Oschanitzky în domeniul muzicii de film. Repet, a fost primul compozitor român care a scris muzica pentru atât de multe producții cinematografice - 40, în toate categoriile: de animație, documentar, de divertisment, de ficțiune. Revin acum la această zonă fascinantă din creația sa pentru că recent au apărut noi documente: Uniunea Cineaștilor din România a publicat primul CD din seria *Muzica filmelor noastre*, dedicat lui Richard Oschanitzky. Voi preciza mai întâi că, în sfârșit, apare și în țara noastră un disc ce cuprinde fragmente din muzica de acest gen semnată de compozitori români. Dacă primul album poartă numele lui Richard Oschanitzky, explicația este simplă, și o reiau: a fost primul compozitor român care a semnat partiturile pentru atât de multe pelicule, cele patru categorii menționate dovedind vasta cultură muzicală, calitățile excepționale de aranjor și orchestrator, imaginația, modernitatea muzicii sale.

Creația lui Oschanitzky din acest gen a putut fi cunoscută și până în prezent deoarece filmele artistice la care a colaborat sunt difuzate destul de des la diverse posturi de televiziune, pot fi găsite pe internet. Valoarea discului recent

https://biblioteca-digitala.ro

publicat constă mai întâi în gruparea momentelor muzicale, astfel că ascultătorul poate constata admirativ diversitatea stilurilor pe care le-a stăpânit în mod unic Richard Oschanitzky. A doua calitate a discului, mai importantă, este că pot fi descoperite acum geneze ale unor lucrări ample, în genuri contrastante, pe care compozitorul le-a elaborat după apariția filmelor. Iau ca exemplu *Efemer*e, documentarul regizat de Dona Barta pentru studioul Alexandru Sahia (1968). Aici se găsește mare parte din substanța muzicală a *Dublului Concert pentru pian, saxofon tenor, orchestră simfonică și bigband* (părțile a II-a și a III-a), finisat peste puțin timp, când a fost înregistrat la Radiodifuziunea din Leipzig (1969). Potrivirea cu imaginile din filmul documentar dovedește plasticitatea muzicii lui Oschanitzky, una dintre marile calități ale creațiilor sale.

Cultivarea simultană a multor genuri muzicale i-a permis lui Oschanitzky două performanțe unice. În primul rând, elaborarea unor lucrări de foarte bună calitate. Pianistul de jazz, compozitorul de muzică de film Oschanitzky a scris un marș coral pentru filmul *Paraşutiştii* (1972, regia Dinu Cocea), a fost solicitat să compună cântece pentru festivalul ostășesc “Te apăr și te cânt, patria mea”. Știința, harul scriiturii și pentru ansamblul coral și-au dovedit, la rândul lor, caracterul exceptional, cu prilejul realizării filmului *Ciprian Porumbescu* (1972, regia Gheorghe Vitanidis). Reorchestrând cu virtuozitate binecunoscuta *Baladă*, țesând un comentariu al orchestrei ce dădea și mai mult farmec melodiei interpretată de Ștefan Ruha la vioară, rearmonizând cântecele patriotice ale muzicianului bucovinean, Oschanitzky a încredințat corului pentru sfârșitul filmului un adevărat și emoționant imn religios. Cu siguranță, evocarea idealizată a personajului Ciprian Porumbescu a însemnat și încheierea spectacolului cinematografic într-un manieră cât mai emoționantă, iar scriitura muzicală cu influențe bizantine pe care a semnat-o Oschanitzky, acceptată atunci de cenzură, impresionează și azi. Au existat comentarii care au evidențiat plusul de valoare a muzicii lui Ciprian Porumbescu în comentariul orchestral semnat de Richard Oschanitzky.

În același an 1972 era proiectat în premieră pe ecranele cinematografelor din România filmul polițist *Cu mâinile curate*

https://biblioteca-digitala.ro

(regia Sergiu Nicolaescu). Sigur că Oschanitzky, membru ACIN, putea urmări și filme artistice străine care nu intrau în rețeaua de cinema din România. Curios să știe ce muzică de film se compunea în străinătate, avid să învețe, el și-a copiat uneori banda sonoră spre a o asculta analitic, s-au și-a procurat discurile cu muzica filmelor, studiind-o în detaliu. Aceasta este una dintre explicațiile potrivirii perfecte a compozițiilor sale caracterului filmului la care era solicitat să compună. Documentarea era importantă pentru el, dar urmărind, la rândul meu, cele mai multe filme artistice de dicționar, anglo-americane și vest-europene produse în deceniile 1960-1979, am constatat că Oschanitzky a preluat ce era valoros, având întotdeauna o contribuție originală. Pasionat al filmelor polițiste americane clasice, Sergiu Nicolaescu nu putea să apeleze la alt compozitor decât la Richard Oschanitzky, excelent muzician de jazz, aranjorul/orchestratorul genial pe care îl știa foarte bine. Spre exemplu, la începutul filmului menționat, formula ritmică ostinată expusă la baterie în absența oricărui motiv melodic instaurează din prima secundă atmosfera de suspens, de pericol, impunându-se rapid atenției și memoriei spectatorului. Orchestrația pentru instrumentele de alamă ce însoțește alte secvențe ale filmului nu face decât să mențină, să potențeze starea conflictuală cerută de scenariu. Oschanitzky compunea repede, în acord perfect cu viziunea regizorilor, era eficient la înregistrări, fără muzica sa filmul nu ar fi putut exista, multe fraze sau melodii întregi au rămas în amintirea publicului. Ce își putea dori mai mult un regizor?

Sensibilitatea, personalitatea specială a lui Oschanitzky au făcut posibile crearea unor lucrări muzicale de un lirism poetic, evanescent greu explicabil în cuvinte. Aria din *Un film cu o fată fermecătoare* (1966, interpretă Puica Igirosanu), *Jucăriile, Madrigal* și *Ochii. In memoriam Țuculescu* (1972, interprete Mihaela Mihai, Ileana Popovici și Puica Igirosanu), întreaga partitură a filmului *Clipa* (1978, regia Gheorghe Vitanidis) crează ascultătorului, indiferent că au fost realizate cu voci și instrumente acustice sau cu tehnici de studio, o stare onirică.

Poate cel mai reprezentativ exemplu al modului în care a reintepretat creații muzicale academice din Renaștere, din

https://biblioteca-digitala.ro

muzica lejeră franceză, din repertoriul belcanto-ului Italian rămâne *Comedia gamelor* (1969, film tv, regia Andrei Brădeanu). Instrumentiști performanți cu care a colaborat și atunci, sextetul vocal *Cantabile*, cântărețele Ileana Popovici și Puica Igirosanu au realizat sub conducerea lui Richard Oschanitzky nu doar baza sonoră a filmului, ci și o lecție de muzică aptă să fie ascultată la orele de profil din școlile generale, din licee și din Conservatoare.

Relația muzică academică – muzică de jazz

Deși nu s-a întâmplat prea des în lume, un muzician care a practicat simultan, consecvent, genurile muzicii academice și jazzul trebuia să fie atras la un momentdat de crearea unei lucrări de fuziune a celor două tipuri de muzică. În tot secolul XX, a fost și a rămas o încercare foarte dificilă. Mulți muzicieni din lume au fost mereu convinși de reușita lui George Gershwin ca autor de jazz simfonic. *Rhapsodie in blue*[1] (pe care am tradus-o în 1983 *Rapsodia nostalgiei*), *Concertul în fa pentru pian și orchestră*[2] au fost considerate mereu ca aparținând acestui gen. La fel s-a întâmplat cu Suitele orchestrale compuse de Dmitri Șostakovici, numite pe afișe, pe coperți de discuri și pe internet "de jazz". Însă tendința de a simplifica, de a pune o etichetă atrăgătoare pentru public nu trebuie să acrediteze o idee greșită. Lucrările menționate (fără îndoială și multe altele compuse în secolul XX și în prezent) conțin doar elemente de jazz: un anumit mod de atac și emisie ale sunetului la diverse instrumente (cum este aproape omniprezentul glissando), anumite armonii (în care se găsesc blue-notes), trăsături melodice inspirate din blues, ritmul sincopat preluat din foxtrot-ul și dixie-ul american - toate contribuie într-o anumită măsură la instaurarea climatului amintitor de jazz. Însă lipsește un prim element fundamental: *improvizația*. Nu variațiunea scrisă în partitură, ci improvizația

[1] 1924
[2] 1925

https://biblioteca-digitala.ro

spontană. De altfel, Leonard Bernstein, care a folosit în partitura musicalului *West Side Story* modalități de cânt la trompetă, la saxofoane, la baterie, în unele arii vocale trăsături tipice jazzului, a spus clar: *în absența improvizației* [lucrarea considerată jazz simfonic] *este ca o plăcintă – coaja rămâne coajă, umplutura rămâne umplutură.*[1] Cele două substanțe nu fuzionează. Al doilea element constitutiv al jazzului este *swingul*, acea pulsație ritmică uniformă, diferită de pulsația ordonată din muzica lui Bach și a contemporanilor săi, pulsație care stimulează instrumentistul să dinamizeze cântul lui și al colegilor din combo sau din bigband.

Oricât au simpatizat jazzul, Igor Stravinski, Maurice Ravel, Darius Milhaud, Aurel Popa, Dumitru Bughici, Dumitru Capoianu, Ede Terény și alți compozitori nu au reușit să scrie lucrări autentice de jazz simfonic sau jazz cameral deoarece nu au practicat acest gen muzical, nu au fost improvizatori. La rândul lor, o serie de jazzmen americani și europeni au încercat aceeași experiență, dezavantajul lor fiind insuficienta cultură și experiență clasică, academică. În toate aceste cazuri, rezultatul a fost o continuă pendulare între modalitățile compoziționale-interpretative acreditate istoric în Europa și modalitățile de imaginare, de tratare a substanței muzicale în jazzul de proveniență americană. Lista autorilor importanți care au încercat astfel de experiențe este lungă, nu pot folosi spațiul pe care îl am la îndemână nici măcar să fac o selecție, însă aș numi două opus-uri aparținând unor jazzmen importanți, pe care le-am găsit în colecția de discuri a lui Richard Oschanitzky: oratoriul *A Light In The Wilderness* (*O lumină în pustiu*)[2], autor Dave Brubeck și *Focus* de Eddie Sauter.[3]

Cred că ambele lucrări l-au interesat pe Oschanitzky nu doar ca informație, ci pentru valoarea lor de model. Prima sa

[1] Bernstein, Leonard – *The Unaswered Question. Six talks at Harvard*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, England, 1976

[2] Decca Records, 1968

[3] Verve Records, 1961

https://biblioteca-digitala.ro

lucrare de jazz cameral, *Toccata pentru pian și septet de jazz*[1], datează din 1966. Pendularea instrumentului solist de la stilul romantic academic la jazz pe parcursul a doar câteva măsuri e uimitor de firească iar scriitura polifonică se constituie din acumulări de sunete la trompetă și trombon, susținută de ritmul dinamic, plin de swing, completat de dispunerea contrapunctică a liniilor melodice la instrumentele de suflat. Prima dată apar în această lucrare procedeul suprapunerii treptate a traseelor melodice și a acordurilor, apoi desenarea sinusoidelor melodice ale pianului sub formă de *palindrom* – această a doua tehnică menționată fiind una dintre obsesiile creatoare ale lui Richard Oschanitzky, prezentă în lucrări ale sale de facturi diferite.

Prima lucrare a lui Richard Oschanitzky în genul jazz simfonic: Dublul Concert

Solicitat în anul 1968 de directorul artistic al Festivalului și Concursului Internațional *Cerbul de aur*, Tudor Vornicu, să se ocupe de unii participanți în calitate de pianist, corepetitor, aranjor și dirijor, Richard Oschanitzky i-a impresionat pe reprezentanții Radioteleviziunii din Fosta Germanie de Est, care l-au invitat să compună o lucrare în orice gen ar dori, pentru a fi înregistrată în studiourile din Leipzig. Comanda a fost onorată destul de repede - în anul următor s-a înregistrat *Dublul Concert pentru pian, saxofon tenor, orchestră simfonică și bigband*. Promptitudinea definitivării opusului se explică prin talentul, prin ideile de care Oschanitzky nu ducea lipsă, dar și prin existența dejá în partitură a mare parte din substanța muzicală a mișcărilor a doua și a treia din concertul dublu, folosită mai întâi ca muzică de ilustrație pentru filmul documentar *Efemere* (1968).

De data aceasta, unul dintre modelele adoptate a fost suita *Focus*, înregistrată de saxofonistul Stan Getz împreună cu

[1] Înregistrare Radio România, inclusă în ediția discografică Romanian Jazz Masters: Richard Oschanitzky, vol.1, 7dreams Records, 7D-AAD-103 UCMR-ADA 6AF19100461, discul 2

https://biblioteca-digitala.ro

un cvintet de coarde și un trio clasic de jazz (pian-bas-baterie). De la această lucrare, Oschanitzky a preluat doar procedeul, inovator pentru anul 1961 și foarte important pentru tipul dual de creație, al insertării în partitură de momente în care solistul improvizează spontan. Chiar dacă l-a folosit doar în partea a III-a a *Concertului*, valoarea strict muzicală și impactul asupra ascultătorului cresc în mod sensibil. Adaosul lui Oschanitzky față de lucrarea *Focus* constă în scriitura mult mai complexă, pentru două ansambluri, simfonic și de jazz (bigband), în complexitatea și diversitatea substanței muzicale, implicit sonore.

Reprezentativitatea pentru lucrarea de fuziune jazz simfonic este asigurată de cele două instrumente tipice în genurile academice cameral și simfonic (pianul), în genul jazzistic (saxofonul). Bineînțeles, instrumentul inventat de Adolphe Sax dispune de o literatură bogată în genurile academice, iar pianul a fost încă de la începuturile jazzului un instrument de bază. Dar în acest dublu concert, ele sunt menite de compozitor să întruchipeze (încă un element dualist) cele două tipuri de muzică în mod separat și în formă combinată. Totuși, ambele se manifestă argumentat, credibil, atrăgător în genurile concertistic-european și jazzistic american. Cuvântul *unitate* este parola de înțelegere și de constituire a partiturii. Mă refer la unitatea intonațională obținută prin folosirea modului de sinteză cu transpoziție limitată *ton-semiton*, de care depind toate formulele melodice și armonice din lucrare. Este și aceasta o unitate dual, dacă pot să o numesc așa, pentru că modul ton-semiton, prin oscilația major-minor produsă de terța mare-terța mică trimite deopotrivă la muzica populară românească și la bluesul american, în general la elementele specifice jazzului.

Forma de sonată în care este structurată prima parte a *Dublului Concert*, expunerea unei teme cu trăsături consecutive academice și jazzistice sau folosirea unor motive marcând zone de contact între jazz și muzica simfonică, explozia sonoră provocată de atacul instrumentelor de alamă (cerută în partitură de compozitor prin indicația *free paroxistico*), stinsă în glissando, aglomerarea dinamică, ritmică de orchestrație

https://biblioteca-digitala.ro

accentuat jazzistică datorită improvizației simulată la instrumentele soliste, lirismul melodic intens dorit de autor printr-o altă indicație scrisă, *lusingando*, canonul izoritmic la două voci ale pianului, intonațiile melismatice de proveniență orientală sunt o parte din elementele constitutive originale aflate în prima mișcare a lucrării.

A doua mișcare, un veritabil adagio de concert clasic (*Adagio ma non tropo* – precizarea de pe coperta primei ediții discografice românești[1], *Rubato poco* – indicația autorului în partitură) este scrisă în formă de *palindrom* (altă obsesie creatoare a lui Oschanitzky a fost simetria!). Adept declarat (ca preferințe psihic-auditive, background etnic-cultural și pregătire în Conservator) al concepțiilor componistice impuse de Béla Bartók, Oschanitzky dovedește în acest al doilea act din *Dublul Concert* cunoașterea în detaliu a *Muzicii pentru coarde, celestă și percuție*, a *Concertului pentru orchestră.* La fel ca la ilustrul său înaintaș, la Oschanitzky simetria temporală nu presupune reluări exacte, ci stadii succesive de evoluție a ideilor. Maniera serial-dodecafonică de constituire a melodiei flautului, prezența cvartei mărite au ca efect o muzică fără suport gravitational, o muzică a sferelor, tip de climat obsesiv pe care l-am menționat anterior referindu-mă la poemul *Madrigal* și la poemul-colaj realizat în studio *Ochii. In memoriam Țuculescu*. În această parte, succesiunile ton-semiton și cromatismul întors (un palindrom deformat!), nutresc încă odată atmosfera modală, specific românească a muzicii.

Dacă în părțile I și a doua, caracterul improvizatoric al instrumentelor soliste din unele secțiuni își are sorgintea în scriitura riguroasă, partea a III-a le oferă libertate adevărată, lăsându-le spații albe necesare invenției spontane. Formulele ostinate riffs de tip jazzistic ale instrumentelor de alamă din bigband, acumulate ritmic-dinamic, evadarea saxofonului și

[1] Electrecord, seria *Jazz Restituțio*, vol. 2, *Richard Oschanitzky*, ST-EDE 04214, anul apariției: 1993. Înregistrarea a fost reluată în ediția pe cd menționată la nota 5, cu precizarea că au participat Marea Orchestră din Leipzig și Bigbandul dirijate de Adolph Fritz Guhl. Soliști Richard Oschanitzky (pian) și Dan Mândrilă (saxofon tenor).

https://biblioteca-digitala.ro

pianului în zona improvizației de tip *free* crează un univers sonor de o bogăție, strălucire și impact neîntâlnite pe parcursul lucrării. Cele mai importante motive tematice însoțesc intonații noi, cu trăsături melodico-ritmice europene (valsul vienez) și exotice (melodiile de proveniență arabă și japoneză). Acum, arhitectura muzicală nu se supune unui tipar pre-existent, ci ia o "formă" liberă de orice constrângeri, în raport cu nevoia de expunere, contrast și dezvoltare a noului complex sonor. Este o formă bazată pe alternanță, fără a se constitui într-un rondo tipic deoarece numai reluările refrenului se rezumă la câteva formule introductive, ca o sugestie de revenire. Aspectul de turn Babel (apropòs de puterile vizionare ale compozitorului Oschanitzky, amintite anterior în aceste însemnări) se clarifică prin juxtapunerea, prin suprapunerea multitudinii de formule și teme, poziționate și acestea în relație cu modelul *rondo-rapsodie*. Nu lipsesc în ultima parte modul fundamental al concertului, *ton-semiton* și terța mobilă ce capătă aspect de blue-notă, astfel perpetuându-se caracterul "etnic" dualist, de fapt, acum pluralist al muzicii, pentru că trăsăturile românești, orientale, vieneze, japoneze, nord-americane se amalgamează într-o limbă a lui Babel, pulverizată la capătul lucrării într-un adevărat bigbang sonor.

Intenția lui Richard Oschanitzky de a scrie o lucrare de jazz simfonic a fost evidentă încă din titlu. Chiar aici el și-a dezvăluit concepția creatoare, pentru că numai ansamblul instrumental simfonic sau numai ansamblul jazzistic (bigbandul) nu ar fi reușit să exprime toată multitudinea și varietatea de idei, tot spectrul sonor pe care l-a imaginat. Deși în jumătatea de secol trecută de la definitivarea acestui *Dublu Concert* s-au înregistrat multe lucrări dorite de compozitori a fi considerate jazz simfonic, în special la casa de discuri ECM, permisivă, cum se știe, experimentului în muzica academică și în jazz, încă nu s-a ajuns la osmoza tehnicilor și sonorităților academice-jazzistice așa cum a reușit Richard Oschanitzky. Am enunțat dejá o parte din motive, rămâne să adaug altele în secțiunea concluzivă a însemnărilor de față.

https://biblioteca-digitala.ro

A doua reușită: Variațiuni ‘71

Dublul Concert a impresionat atât de mult conducerea muzicală a Radioteleviziunii din Leipzig încât Oschanitzky a primit imediat a doua comandă, având și de această dată libertatea alegerii genului muzical. El a recidivat cu supebie, compunând *Variațiunile ’71*. Claritatea intenției sale fost și acum evidentă din titlu, pentru că “variațiune” și “improvizație” înseamnă același lucru, atât pentru muzicienii academici cât și pentru muzicienii de jazz. Doar că europenii și-au scris de-a lungul secolelor improvizațiile integral pe portative, iar jazzmenii, mai întâi americani, urmați de cei de pe Bătrânul Continent și din alte zone etno-culturale, și le-au înfăptuit spontan, în secunda apariției ideii. De data aceasta, Richard Oschanitzky a pornit de la un procedeu pe cât de simplu, pe atât de eficient, de genial. Și greu de găsit. A distribuit aceeași temă melodică instrumentelor din orchestra simfonică și din ansamblul de jazz, cerând pianului să o trateze la fel, în ambele moduri: academic și jazzistic.

În acest opus, cele două concepții antagoniste sunt tratate cu o minuțiozitate tehnică și un spirit vizionar admirabile. Există trei tipuri de scriitură: aceea specifică muzicii contemporane europene, aranjamentele pentru bigband și împletirea sonorităților academice cu cele de jazz. Oschanitzky a folosit genul variațional pentru a combina expresii muzicale diferite, viu colorate: de la semnalul arhaic de bucium la nota jazzistic persiflantă a trombonului cu surdina folosită cu procedeul wa-wa, de la jazzul modern de tip “cool” al trio-ului instrumental (pian-chitară-vibrafon) la sonorități explozive de bigband, de la expresia unui scherzo sarcastic de culoare europeană (gândul se îndreaptă imediat spre Șostakovici), la folclorul arhaic românesc în cheie parodică.

Modalitățile de lucru ale lui Oschanitzky, menționate în comentariul despre creațiile sale în domeniul muzicii de film și despre *Dublul Concert*, au rămas netulburate. Dar foarte vii, dinamice, spectaculoase. Și aici, organizarea componistică este totală. Autorul a respectat în continuare principiul simetriei:

https://biblioteca-digitala.ro

variațiunea a III-a (lentă) este axa de simetrie, variațiunile a II-a și a IV-a își corespund prin accentele parodice și prin întrepătrunderea osmotică a muzicii clasice cu jazzul, prima și a V-a variațiune se aseamănă prin substanța sonoră, prin evoluția preponderant jazzistică. Extremele corespund prin conținutul temei, reluată parțial la sfârșit cu funcție de coda. Oschanitzky rămâne fidel concepției bartokiene și prin structura formală de palindrom, de care am văzut că a fost foarte atașat. Deși zonele academice și jazzistice sunt clar delimitate, mai clar decât în *Dublul Concert*, ele sunt anticipate și urmate de tranziții de la o zonă la alta, în care elementele particulare se infiltrează treptat, asigurând ascultătorului impresia stabilă de combinație reușită, de fuziune. Impresie pe care foarte puțini compozitori din lume au reușit și reușesc să o formeze.

Fiind un opus concertant academic-european și jazzistic, Oschanitzky dovedindu-se de-a lungul anilor un pianist-improvizator cu o imaginație și o tehnică fascinante, apare întrebarea firească de ce nu a lăsat în partitura instrumentului solist pagini albe necesare invenției spontane, cum a procedat în *Dublul Concert*? A doua etapă din cele trei în care s-a configurat concepția sa în privința fuziunii ar fi impus menținerea sau chiar dinamizarea dialogului dintre variațiunile scrise și cele create pe loc. Pentru că explicațiile autorului, scrise ori enunțate la microfon nu există, avansez opinia că el a dorit ca în acest mini-concert, atât de reușit ca formă combinată, elementele tematice și tehnicile variaționale să rămână așa cum le-a scris, fără a depinde de eventualele limite ale viitorilor soliști. E posibil să întâlnim aici orgoliul explicabil al autorului, mulțumit de ce a creat, dornic să-și lase compoziția desăvârșită, intangibilă din punctul de vedere al textului. De altfel, pentru a se apropia de forma și imaginea sonoră perfectă la care tindea mereu, Richard Oschanitzky a folosit improvizația simulată (scrisă) și în alte compoziții proprii la care a fost solist sau partener. Iau ca exemplu *Gavota din Suita în re mino*r, *Variațiunile pe tema B.A.C.H*. și *Django* de John Lewis, în care solo-urile sale de pian și ale saxofonistului Dan Mândrilă sunt atât de bine închegate și de frumoase, frizând perfecțiunea, încât ești convins de existența partiturii fără spații pentru

https://biblioteca-digitala.ro

improvizație. Și așa este: partiturile din biblioteca Societății Române de Radio argumentează perfecționismul lui Oschanitzky.

A treia lucrare: Antiphonien

Aminteam de trei creații pe care Richard Oschanitzky le-a menit conceptului de fuziune a principiilor și tehnicilor muzicii academice cu jazzul. Departamentul muzical al Radioteleviziunii est-germane, la fel de încântat în urma înregistrării *Variațiunilor '71*[1], i-a comandat o nouă lucrare. *Antiphonien* desfide tocmai concepția integratoare, de fuziune, ale cărei tehnici au fost polisate de Oschanitzky în aproape tot ce a compus: în muzica de film, de teatru și de televiziune, în aranjamentele jazzistice ale unor lucrări de Bach, în poemele scurte numite anterior, în *Toccata pentru pian și septet de jazz*, *Dublul Concert* și *Variațiunile '71*. În ultimul opus de acest gen dorit de comanditarii germani, suita *Antiphonien*, actele I, III, V și VII au fost scrise, iar actele II, IV și VI lăsate la voia improvizației. Contribuția de final a lui Oschanitzky în genul de fuziune rămâne cu un semn de întrebare. Să fi renunțat la tehnica fuziunii structurale a textului muzical? Piesa de freejazz *Cearta*, înregistrată cam în același moment al carierei sale (1971), este alcătuită din două structuri: tema expusă la pian apoi de bas și baterie, urmată de improvizația simultană a celor doi contrabași și a bateriei, totul încheindu-se cu re-expoziția. Revenind la cele trei lucrări de jazz simfonic și jazz cameral, cred că acum, ele pot fi privite invers cronologic din punctul de vedere al evoluției spre fuziunea concepției academice europene cu jazzul: *Antiphonien*, *Variațiuni '71*, *Dublul concert pentru pian, saxofon tenor, orchestră simfonică și bigband*. Însă tot ce a creat conform acestui principiu integrator este atât de original, de îndrăzneț, de spectaculos și de convingător, încât admirația i se cuvine fără nici un dubiu.

[1] Pe care compozitorul român le-a subintitulat *Variațiuni montane*, ca efect al momentelor de odihnă pe care le petrecea la cabana Clăbucet-Plecare de la Predeal.

https://biblioteca-digitala.ro

Freejazz

Viziunea înnoitoare a lui Richard Ochanitzky s-a concretizat în mod performant și pe parcursul celor zece piese de *free jazz* înregistrate în anii 1967, 1969 și 1971. Deoarece era serios informat despre tot ce se întâmpla mai important în lume pe plan muzical, Oschanitzky a aprofundat cel mai nou, mai incitant și problematic stil jazzistic american, apărut la sfârșitul anilor '50: *free*. Aceleași *legături primejdioase* cu atașații culturali de la ambasadele străine i-au fost de folos pentru procurarea noutăților discografice de la acea vreme. Cultura muzicală academică și jazzistică de mare întindere, stăpânirea tehnicilor clasice și moderne de compoziție, gustul pentru noutate l-au scutit pe Oschanitzky de nevoia lecturii cărților de analiză și comentariu publicate în America de Nord, surse documentare oricum dificil de procurat. Discurile au fost o sursă prețioasă de informare și studiu, augmentate în perioada 1967-1972 de concertele unor muzicieni americani la București. Dintr-un colocviu cu dirijorul Nicolae Boboc înregistrat în 1978 la Radio Timișoara, colocviu la care m-am mai referit în acest studiu, am aflat că Oschanitzky a studiat și discurile unuia dintre corifeii freejazzului american, John Coltrane, dar era reticent în privința lui Ornette Coleman. Poate că a fost și o chestiune de gust, de empatie, însă după ce am ascultat cele mai importante discuri înregistrate de cei doi moderni americani ai jazzului, împărtășesc opiniile lui Oschanitzky. Coltrane l-a depășit pe Coleman în privința inventivității și densității substanței muzicale de tip free. Oricum, seria pieselor de freejazz pe care le-a elaborat Oschanitzky dovedește trei aspecte importante: el a argumentat încă din anii 1966-'67 prin înregistrările de la Radio România că jazzul american, după faza de însușire, de înțelegere, nu mai poate fi reprodus mecanic, ci trebuie tradus de compozitori și instrumentiști în limba culturii muzicale de care aparțin. Oschanitzky a respectat timp de 3 ani (1967-1970) tiparul folosit ulterior de multe formații românești: tema de inspirație folclorică-improvizația în stil american pe acordurile temei originare - re-expunerea

https://biblioteca-digitala.ro

concluzivă a temei. Pentru acest stadiu al istoriei jazzului românesc, valoarea pieselor lui Oschanitzky este indiscutabilă.[1] De altfel, modalitățile de preluare a tradiției arhaice autohtone în modul de aranjament și orchestrație jazzistică (în limitele comerciale, dar de bun gust) au fost demonstrate de Oschanitzky mai ales în 1970 și 1973: discurile *Romanian Pop Music*[2] și *Aura*[3].

După ce, în 1956[4], Jancy Körössy a scris primele aranjamente și a improvizat pe teme din folclorul românesc, au existat extrem de puține apropieri ale jazzmen-ilor români de propria tradiție, rurală sau orășenească. Oschanitzky a respectat, cum spuneam, formula celor trei etape ale desfășurării unei piese de jazz, dar în 1969 și-a prezentat prima dată, la Berlin, concepția modernă în privința aranjamentelor și improvizațiilor inspirate din tradiția țării sale. Piesele oferite publicului în clubul *Jazz in der Kammer* au fost înregistrate anul următor la Radio România și pot fi considerate un moment definitoriu în evoluția jazzului cu trăsături românești.

Seria celor 10 creații de freejazz cuprinde *Și totuși*, *Cearta*, *Blue Brasil*, *Procesiune*, *Entorsă*, *Don't Be Sad* (traducerea preferată a autorului era *Nu te-ntrista*), *Always Down* (*Prăbușit, La pământ* – deasemenea în viziunea lui Oschanitzky, enunțată în interviul radiofonic amintit), *Enchainé* (*Uniți*), *Neurasia* și *T8* (ultima purtând, simplu, numele studioului Radio România în care au fost realizate înregistrările).

---

[1] *Rustica*, *Dans* – accesibile în ediția discografică menționată la nota nr. 5, *Pe deal pe la Cornățel – Seria Jazz Electrecord nr. 5*: *Jamsession cu Friedrich Gulda*, vinil EDD 1180, anul apariției - 1968

[2] Electrecord, ST-EDE 0474, prima ediție pe disc de vinil, 1970, a doua ediție în seria *Romanian Jazz Masters*. *Memorial Richard Oschanitzky, vol. II*, 7dream records, 7D-124, 2014, cd 2

[3] Electrecord, STM-EDE 0834, ediție pe vinil, 1973

[4] Conform înregistrărilor realizate în acel an de Mihai Berindei, primele care se cunosc până în prezent referitor la relația folclor românesc–jazz, incluse pe discul ce însoțește volumul I din seria *Jazz în România – Jazz Românes*c de Alex Vasiliu, editura Artes, Iași, 2015

https://biblioteca-digitala.ro

Aceste opus-uri au fost gândite pentru o formație cu componență variabilă, numită simplu și eficient *Freetetul Richard Oschanitzky*, alcătuit din cei mai performanți instrumentiști români de jazz ai momentului. Nucleul îl reprezentau autorul (pian), Dan Mândrilă (saxofon tenor), Ștefan Berindei (saxofon alto), Johnny Răducanu și, uneori Wolfgang Güttler (contrabas), Eugen Gondi (baterie). Prima audiție a unora dintre aceste piese (Berlin, 1969) a fost, bineînțeles, o verificare a ideilor și opțiunilor intepretatative în mediul muzical german, întotdeauna maleabil, cum se știe, experimentului radical.

Richard Oschanitzky a reușit să înregistreze în 1970, la Radio România, în varianta instrumentală considerată de el optimă, piesele sale de free. Cunoașterea desăvârșită a scriiturii aranjamentelor pentru ansamblul de jazz i-a permis augmentarea sonorităților de la sextet (original ca formulă prin cele două saxofoane și doi contrabași) la bigband. Restricțiile au fost stimulatoare. Deoarece în orchestra de estradă (cum se numea atunci) a Radioteleviziunii Române nu existau patru trompetiști și patru tromboniști capabili să redea în mod performant scriitura modernă din partiturile sale, Oschanitzky le-a solicitat trompetistului Nelu Marinescu (care nu avea studii de Conservator!) și trombonistului Cornel Meraru să înregistreze prin suprapunere, de patru ori, știma instrumentelor lor, rezultatul obținut în studio fiind la paritate valorică bigbandurilor germane și americane de prim rang. Seria celor zece creații de freejazz ale lui Richard Oschanitzky a rămas timp de 46 de ani doar în varianta înregistrată la Radio România datorită conjuncturii nefavorabile.

1971, anul așa-zisei revoluții culturale impusă de regimul communist, a însemnat reîntoarcerea la dogmatismul ideologic al perioadei 1948-1963, iar jazzul a dispărut pentru un timp din viața culturală a țării.[1] Seria pieselor de free

[1] Festivalul Național de la Ploiești a fost desființat după trei ediții, emisiunile radiotelevizate au fost scoase din grila de programe timp de un an, producția de discuri din seria *Jazz Electrecord* a fost stopată până în 1974.

https://biblioteca-digitala.ro

înregistrate de formația lui Oschanitzky era prea modernă pentru România anilor 1971-1990, rămânând practic necunoscută generațiilor următoare, ajungând în memoria discului abia în anul 2006 din inițiativa lui Alex Vasiliu, Florian Lungu și Nicolas Simion.[1] Din păcate, nu au existat în țară titulari ai instrumentelor de suflat capabili și dornici să rezolve dificultățile tehnice impuse de partiturile lui Oschanitzky. Abia în Festivalul Internațional ce i s-a dedicat (Iași, 1999-2008) unele *episoade* din serialul de freejazz (*Blue Brasil*, *Procesiune*, *Neurasia*, *Cearta*) au fost rulate în fața publicului. Muzicienii din tânăra generație a perioadei menționate, Nicolas Simion, Ion Baciu Jr., Garbis Dedeian, Emil Bâzgă, Mircea Tiberian, Liviu Mărculescu, congenerii și partenerii de scenă ai lui Oschanitzky – Marius Popp, Wolfgang Güttler și Eugen Gondi – au dovedit de mai multe ori valoarea și deschiderea ideilor sale muzicale, de un modernism rezistent trecerii timpului.

Se cuvin precizate trăsăturile definitorii ale seriei de freejazz realizată de Richard Oschanitzky. Spre deosebire de multe întâmplări arondabile anilor și spațiilor culturale diferite ale freejazzului, Oschanitzky a avut întotdeauna ca punct de plecare o temă cu impact melodico-ritmic, substanțială, de un modernism radical sau moderat, bine structurată, un motiv melodic alcătuit din patru sunete, sau, cu totul ingenious, scara cromatică (este cazul în *Neurasia*). A păstrat permanent pianul ca solist sau partener de improvizație, instrument care impune limitele armonice și cadrul ritmic stabil (de cele mai multe ori bossanova). Elementul etnic apare pe parcursul variațiunilor spontane în melodica de proveniență orientală, dar numai ca sugestii sau citate. Trăsăturile clar românești sunt nutrite de melodica și ritmica tradițională (arhaică). Aici se cuvine menționat că ambientul cultural familial și institutional în care s-a dezvoltat Oschanitzky, influența profesorului de compoziție Mihail Jora l-au orientat spre straturile vechi ale folclorului, tradiția lăutărească fiind pentru el interesantă numai conjunctural, dacă impunea scenariul de film.

[1] Vezi nota nr. 5

https://biblioteca-digitala.ro

O caracteristică a întregii creații semnată de Oschanitzky, din fericire și în stilul freejazz, este premeditarea, organizarea strictă în primul rând datorită formulelor acreditate din muzica academică (de exemplu *canonul*, *reluarea temei*), iar în al doilea rând prin situarea improvizațiilor, oricât de libere, sub semnul temei originare și prin limitările de timp. Acest din urmă *canon* de tip Oschanitzky fiind atât de nou pentru improvizatorii români obișnuiți cu libertatea jazzului clasic și al celui modern de până în 1968, a generat mai întâi neînțelegerea și refuzul.[1] În urma explicațiilor autorului și a audierii înregistrării finite, exigențele și viziunea lui Oschanitzky au devenit, inclusiv pentru Johnny Răducanu, motive de admirație.

Improvizațiile s-au menținut au rămas de cele mai multe ori în zona stilistică modernă *bop*, acreditată istoric, care le scapă și azi de patina timpului. Doar finalurile sunt evadări scurte, paroxistice în spațiul free. Solourile în tempo rapid alternează cu pasaje de tranziție (tot improvizate) lirice, care nu scad tensiunea general a muzicii dar crează un element de contrast. Astfel poate fi evidențiat încă un aspect ce luminează concepția lui Oschanitzky de *free organizat*, de *libertate controlată*. Nici în cazul prezentării publice de la Berlin[2], piesele de free nu au depășit 10, maximum 15 minute, pe parcurs autorul și conducătorul formației indicând la pian prin formule melodico-ritmice prestabilite noi idei pentru improvizații.

Aspectul evident organizat al creațiilor de freejazz comentate aici reiese și din adăugarea în studio, prin suprapunere, a “pachetului” de trompete sau prin multiplicarea instrumentelor de suflat (trompetă, trombon) ajunse la patru voci, așa cum cere canonul formatul de bigband – modalitate de augmentare a spectrului armonic-sonor, a tensiunii generale

[1] Într-o conversație pe care am avut-o în anul 1990 în studioul Radio Iași, Johnny Răducanu a relatat că la înregistrări, Oschanitzky preciza numărul de minute și secunde pe care le dorea pentru fiecare improvizație. Precizările sunt notate și în partituri (vezi biblioteca muzicală Radio România).

[2] 1969, înregistrare din fonoteca familiei Oschanitzky

https://biblioteca-digitala.ro

(*Blue Brasil*, *Neurasia*). Procedând astfel, Oschanitzky a demonstrat și prin seria de freejazz că *studioul de înregistrare* nu a fost pentru el doar incinta necesară fixării creației în memoria magnetică, ci un adevărat *ansamblu instrumental*, apt să ofere idei, să îmbogățească fluxul sonor, să confere un plus de expresivitate.

Ar fi de comentat și alte zone de interes muzical, survolate virtuoz de Oschanitzky. Amintesc aici doar prelucrările în stil jazzistic ale unor creații din repertoriul academic. Modelele configurate de *Modern Jazz Quartet* (începând din 1952), de Jacques Loussier (din 1957), Eugen Ciceu (din 1962) au fost bănci de idei pentru muzicianul român. Cu prilejul concertului organizat de George Bălan la Conservatorul din București în 1964, concert soldat cu un succes uluitor pentru profesorii din generația în vârstă, entuziasmant pentru studenți[1], Richard Oschanitzky a prezentat aranjamente și improvizații în stil jazzistic ale *Gavotei din Suita în re minor* și variațiuni pe notele semnificând numele lui *Bach*, piesele acestea fiind înregistrate în 1967 la Radio România. Interesul său pentru astfel de combinații s-a manifestat mai târziu, în 1971, și prin realizarea discului ce cuprinde prelucrări ale unor creații de Purcell, Gluck, Gounod și Vivaldi.[2]

Concluzii

Ideile definitorii structurate în urma cercetării operei și vieții lui Richard Oschanitzky (tot ce a lăsat în partitură și în memoria magnetică are dimensiunea unei opere bine structurată, pe paliere diferite dar cu însemnele valorii excepționale) sunt deoptrivă pozitive și negative. Așa cum am încercat să argumentez și în prezentul studiu, contribuțiile originale în genurile academice europene cameral, concertistic,

[1] Moment evocat de George Bălan într-o conversație cu autorul acestui studiu, TVR Iași, 1998

[2] *Richard Oschanitzky And His Group – Melodii Vechi În Ritmuri Noi*. Electrecord – EDC 10.181, prima ediție pe disc de vinil, 3 septembrie 1971, inclus în ediția pe cd precizată la nota nr. 9, cd 1, 2014.

https://biblioteca-digitala.ro

în domeniul muzicii de film, al jazzului, jazzului simfonic, etnojazzului și freejazzului sunt definitorii pentru evoluția fenomenului muzical, nu numai din România. Însușindu-și temeinic cele mai importante tehnici de scriitură din istorie, valorificând tradiția arhaică românească, din Balcani și din Orient, pe care a înțeles-o vizionar ca sursă de inspirație inepuizabilă, configurând astfel personalitatea românească a jazzului cultivat pe aceste locuri, găsind argumente puternice, imbatabile pentru viabilitatea unui gen controversat – jazzul simfonic -, conferind întregii sale muzici o plasticitate care s-a pliat perfect spectacolului vizual de pe scenă și de pe ecran dar oferă în continuare noilor producții televizate sau cinematografice idei greu de respins, Richard Oschanitzky s-a dovedit un muzician de elită, un vizionar, un virtuoz al compoziției, al interpretării la pian, orgă și vibrafon, al conducerii orchestrei. În a III-a ipostază a urcat extrem de rar pe scenă[1], practicând dirijatul numai la înregistrarea muzicii de film. Cele trei domenii enumerate sunt reprezentate semnificativ în înregistrările radio și pe disc, în puținele documente video păstrate.

Concluzia negativă se referă la privarea lui Oschanitzky de expunerea meritată în marile centre muzicale din lume. În urma problemelor politice din anul 1959, pe care le-am evocat în numărul trecut al revistei, Oschanitzky nu s-a bucurat de încrederea regimului comunist, care l-a acceptat ca performer în țară dar nu i-a dat posibilitatea să călătorească în străinătate, unde ar fi avut posibilitatea să lucreze. Poate fi luat ca exemplu discul cu melodii de muzică ușoară plănuit a fi editat în Marea Britanie, ale cărui orchestrații au fost scrise și înregistrate de Oschanitzky la București în studioul *Electrecord*, însă proiectul a fost abandonat din motive financiare invocate de partea românească. Tot în Marea Britanie a existat intenția interpretării *Dublului concert pentru pian, saxofon tenor, orchestră simfonică*

[1] Februarie 1973, ca dirijor al orchestrei semi-simfonice din concertul extraordinar *Aura*, organizat la Sala Palatului, ediție discografică pe vinil, Electrecord-STM-EDE 0834, anul apariției – 1973. Discul nu a fost editat pe cd. Există înregistrarea video realizată de TVR.

https://biblioteca-digitala.ro

și bigband de către Orchestra simfonică din Londra sub conducerea lui André Previn – unul dintre cei mai iluștri muzicieni care au cultivat la nivel performant (pianist, compozitor, dirijor), asemeni lui Oschanitzky, genurile academice și jazzul. Ar fi fost un prilej important de afirmare pe plan mondial a lui Oschanitzky dar și a României. Partitura ar fi putut fi înregistrată pe discuri de circulație internațională și ar fi intrat în repertoriul unor mari interpreți. Și acest proiect a fost zădărnicit de un înalt funcționar din sectorul cultural al P.C.R. Singura țară în care Oschanitzky a avut permisiunea să călătorească, inclusiv din motive profesionale, a fost Germania de Est, unde a colaborat intens la emisiunile de divertisment ale Televiziunii, a realizat înregistrări radiofonice de jazz. În anul 1970 s-au ivit și ocazii de a lucra în Germania Occidentală, dar nu au fost fructificate.

Refuzurile oficiale l-au afectat și în țară. Propunerea sa de a se publica la *Electrecord* o parte din cele zece piese de freejazz nu a fost aprobată, iar proiectul său pentru un album discografic dedicat prelucrărilor unor creații academice în variantă modernă și jazzistică s-a concretizat doar sub forma discului având o durată totală de 12'20''.[1] Singura expunere mondială a unor creații ale lui Richard Oschanitzky s-a întâmplat în anul 1970, când discul *Bossanova* a fost difuzat în emisiunea de largă audiență *Jazz Hour* realizată la Radio Vocea Americii de un ilustru promotor al jazzului, Willis Conover. Dacă operele lui Oschanitzky s-ar fi difuzat la timp în țară și, mai ales, în străinătate, România ar fi intrat în rândul țărilor cu mari realizări în domeniul componistic muzical. O parte a acestor creații a fost descoperită abia peste decenii, începând din 2006, și de muzicieni americani invitați la Festivalul Internațional *Richard Oschanitzky*, interpreți ai pieselor sale, apoi de toți cei care au audiat cele două volume discografice *Romanian Jazz Masters. Richard Oschanitzky*, editate de Nicolas Simion (și el interpret al unor compoziții

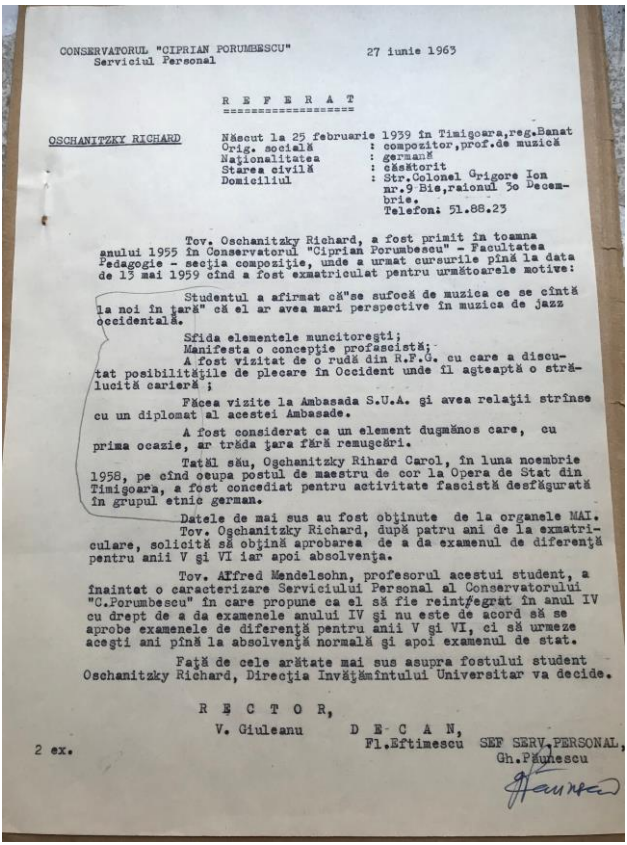
[1] Vezi nota nr. 18

https://biblioteca-digitala.ro

rămase de la muzicianul evocat aici, inclusiv *Dublul Concert* și *Antiphonien*) la casa proprie de producție *7dream*.[1]

În anul împlinirii a 80 de ani de la naștere și al comemorării celor patru decenii trecute de la dispariția lui Richard Oschanitzky, apariția discului *Muzica filmelor noastre*, studiul de față, concertul proiectat în luna septembrie la Timișoara aduc din nou în actualitate un muzician exceptional, pentru a cărui promovare mai este mult de lucrat.

Anexă



CONSERVATORUL "CIPRIAN PORUMBESCU" 27 iunie 1963
Serviciul Personal

R E F E R A T

OSCHANITZKY RICHARD
Născut la 25 februarie 1939 în Timişoara,reg.Banat
Orig. socială : compozitor,prof.de muzică
Naţionalitatea : germană
Starea civilă : căsătorit
Domiciliul : Str.Colonel Grigore Ion nr.9 Bis,raionul 30 Decembrie.
Telefon: 51.88.23

Tov. Oschanitzky Richard, a fost primit în toamna anului 1955 în Conservatorul "Ciprian Porumbescu" - Facultatea Pedagogie - secţia compoziţie, unde a urmat cursurile pînă la data de 15 mai 1959 cînd a fost exmatriculat pentru următoarele motive:

Studentul a afirmat că"se sufocă de muzica ce se cîntă la noi în ţară" că el ar avea mari perspective în muzica de jazz occidentală.

Sfida elementele muncitoreşti;
Manifesta o concepţie profascistă;
A fost vizitat de o rudă din R.F.G. cu care a discutat posibilităţile de plecare în Occident unde îl aşteaptă o strălucită carieră ;

Făcea vizite la Ambasada S.U.A. şi avea relaţii strînse cu un diplomat al acestei Ambasade.

A fost considerat ca un element dugmănos care, cu prima ocazie, ar trăda ţara fără remuşcări.

Tatăl său, Oschanitzky Rihard Carol, în luna noembrie 1958, pe cînd ocupa postul de maestru de cor la Opera de Stat din Timişoara, a fost concediat pentru activitate fascistă desfăşurată în grupul etnic german.

Datele de mai sus au fost obţinute de la organele MAI.
Tov. Oschanitzky Richard, după patru ani de la exmatriculare, solicită să obţină aprobarea de a da examenul de diferenţă pentru anii V şi VI iar apoi absolvenţa.

Tov. Affred Mendelsohn, profesorul acestui student, a înaintat o caracterizare Serviciului Personal al Conservatorului "C.Porumbescu" în care propune ca el să fie reintegrat în anul IV cu drept de a da examenele anului IV şi nu este de acord să se aprobe examenele de diferenţă pentru anii V şi VI, ci să urmeze acegti ani pînă la absolvenţă normală şi apoi examenul de stat.

Faţă de cele arătate mai sus asupra fostului student Oschanitzky Richard, Direcţia Învăţămîntului Universitar va decide.

R E C T O R,
V. Giuleanu

D E C A N,
Fl.Eftimescu

SEF SERV.PERSONAL,
Gh.Păunescu

2 ex.

[1] Vezi notele nr. 5 și 9

https://biblioteca-digitala.ro

SUMMARY

Alex Vasiliu

Richard Oschanitzky: Tradition, Avant-garde, World Music

Richard Oschanitzky graduated from a non-musical high school, but he assimilated solid notions of music theory and sight reading, counterpoint and harmony from his father. In his adolescence he learned how to play the piano and organ. He obtained the highest mark at the admission exam of the Conservatoire in Bucharest for the Pedagogy and Composition Section. He won the admiration of the exigent Professor Mihail Jora. He was awarded important prizes. In May 1959 he was part of the group of eminent students expelled from the Conservatoire for political reasons. He worked all his life as a freelance professional, composing music for 40 films, for theatre performances, dozens of patriotic songs, chamber and concertante works, he made recordings for Electrecord, he participated in jazz festivals, he was a collaborator of the Berlin Television. He was a brilliant, complete, visionary, virtuoso musician.

https://biblioteca-digitala.ro

ESEURI

Un meloman insolit se destăinuie (III)

George Bălan

(continuare din Revista Muzica nr. 3 / 2019)

III

Deziluziile unei cercetări

M-am îndepărtat, cu intenție, de ceea ce constituia scopul principal al șederii mele de trei ani la Moscova: să scriu o teză de doctorat pentru a o susține apoi în public, fără această susținere doctoratul neputând fi acordat. Să revenim.

Foarte adesea, subiectele unei astfel de teze erau alese și tratate în manieră convențională, lucru inevitabil într-o societate care nu aprecia ceea ce nu era „corect politic”. Dar mie îmi repugna să merg pe o asemenea cale. Nu voiam să provoc pe nimeni, totuși aservirea intelectuală mi-ar fi contrazis prea mult natura: disponibilitatea de adaptare, indispensabilă supraviețuirii într-un regim totalitar, își avea limitele ei, dincolo de care m-aș fi trădat pe mine însumi în mod rușinos. Pe de altă parte, gândirea mea nu atinsese încă gradul de independență care i-ar fi permis să opună o viziune absolut personală și nouă la ceea ce impuneau normele ideologice dominatoare. Tema mea era desigur insolită în raport de stereotipurile a ceea ce se numea „estetică marxist-leninistă” sau „realism socialist”, însă nu era nici suspectă, nici scandaloasă. Pe deplin conștient de obstacolele ce mă așteptau pe cale, aveam totodată convingerea că m-aș putea descurca grație abilității și argumentației. De obicei erau suficiente câteva citate din „Părinții fondatori” sau din

https://biblioteca-digitala.ro

„rezoluțiile" ideologice ale Partidului pentru a crea un văl protector dincolo de care cenzorii, în general obtuzi și ignoranți, nu recunoșteau adevăratele intenții ale autorului.

Singurul punct cu adevărat vulnerabil în afirmația mea fundamentală, de a ști că muzica e o formă *sui generis* de filozofie, era concepția mea despre filozofia însăși. Cum mi-o reprezentam? Despre ce filozofie vorbeam? Căci nu exista într-un stat comunist decât un singur mod acceptabil de a privi filozofia, acela care se conformează injoncțiunilor autorității politice. Ori, cu toată insuficiența pregătirii mele intelectuale, n-aș fi putut concepe niciodată că o simfonie de Beethoven sau de Brahms, un concert de Bach sau de Mozart ar avea ceva în comun cu ceea ce propovăduiau Marx și Engels, și încă mai puțin cu epigonii lor Lenin și Stalin. În ciuda tinereții mele, presimțeam în filozofie ceva măreț, foarte, foarte înrudit cu ceea ce operele nemuritoare ale muzicii mă făceau să trăiesc. Dar în această concepție nu era nici urmă de ideologie, adică de ceea ce filozofia era datoare să fie în ochii acestor gardieni ai ortodoxiei comuniste. Să mă strecor cu prudență printre obstacolele primejdioase, inevitabil zămislite de ceea ce era esențialmente eretic în orice devoțiune muzicală : în aceasta trebuia să constea îndemânarea mea.

La început vedeam derularea lucrurilor într-o modalitate destul de optimistă. E adevărat, adaptabilitatea la ceea ce era permis oficial pierduse ușurința din timpurile credulității mele, însă chiar slăbită, ea părea să trăiască încă în mine și să mă servească. Din ea îmi trăgeam certitudinea pentru a mă putea încadra în normele a căror respectare promitea reușita.

Dar nu pusesem la socoteală setea de cunoaștere, consubstațială cu natura mea și care creștea neîncetat pe măsură ce mă maturizam. Ea mă împinse irezistibil către o muncă de studiu preliminar care luă amploare. Cu fiecare zi petrecută în imensa bibliotecă Lenin – principala sursă de informare pentru toate cercetările imaginabile. Mă cufundam astfel într-un ocean de reflecții asupra muzicii și treceam de la un text la altul, de la un autor la altul cu presentimentul exaltant al unei descoperiri susceptibile să-mi influențeze decisiv modul de a gândi. Prudența inconștient optimistă de la început se

https://biblioteca-digitala.ro

evapora, făcând loc voinței de a fi cât mai autentic posibil, fie ce-o fi. Kant și Hegel, Schopenhauer și Nietsche figurau printre partenerii mei preferați de dialog. Li se alăturau câțiva muzicieni ruși din secolul XIX ca Serov și Ceaikovski (în calitate de critic muzical), precum și gânditori muzicali din secolul XX, mai întâi Asafiev și Sollertinski, a căror gândire nu fusese alterată în esența ei de concesiile pe care le impusese teroarea intelectuală dominatoare. Romain Rollad, ca autor al monumentalei cercetări asupra lui Beethoven, făcea parte, de asemenea, din acest mic cerc de personalități inspiratoare. Erau singurele cu care mă simțeam înrudit spiritual. Cât despre discursul marxist relativ la estetică și la muzică, reprezentat supraabundent, n-am putut detecta în el, cu toată bunăvoința, nici cea mai mică idee care mi-ar fi putut fi de folos. Totul se reducea la o exclamație a lui Lenin – „Când ascult *Appassionata* mă gândesc la vitejiile de care sunt în stare oamenii", a căror banalitate și inutilitate erau patente.

Modul cum concepeam în acea vreme natura filozofică a muzicii îmi pare astăzi destul de naiv, dacă-l privesc de pe poziția la care am ajuns. Dar putea fi altfel la o persoană care nu împlinise încă treizeci de ani? Muzica și filozofia sunt foarte probabil singurele domenii în care o precocitate excepțională nu se poate dispensa de condiția *sine qua non* a timpului: acel timp cerut de experiență și reflecție, de maturizarea spirituală și biologică prelungită cel mai adesea până la începutul bătrâneții. Și nici măcar nu fusesem precoce! Punând în relație muzica și filozofia, presimțeam anumite mistere care mă atrăgeau ca atare și provocau iluzia de a putea fi clarificate printr-un demers raționalist. Însă eram departe de a-mi da seama că un atare demers raționalist e funciar incapabil să sesizeze inefabilul, în afara căruia atât înțelegerea muzicii cât și cea a filozofiei nu sunt decât prezumție și suficiență.

Totuși, confruntată cu ceea ce aveam să descopăr mult mai târziu, această abordare naivă se dovedea a fi chemarea unui viitor îndepărtat care răsuna atât cât era posibil într-un spirit încă imatur, dar receptiv. În lumina ideii mele conducătoare, muzica începea să-mi dezvăluie anumite secrete ale expresivității ei particulare, ale logicii discursului ei, ale

https://biblioteca-digitala.ro

evoluției ei atât de enigmatice de-a lungul veacurilor. Totul îmi vorbea despre voința acestei arte de a deveni o formă insolită și superioară de cunoaștere. Cei mai mari compozitori erau pentru ea totodată instrumente în urmărirea acestui țel, în vreme ce compozitorii de al doilea și al treilea rang, prea dependenți de exigențele frivole ale publicului lor, se dovedeau incapabili de a participa la această ascensiune către înălțimi atât de amețitoare. Ei erau cei care întreținеau înțelegerea muzicii ca formă de divertisment – chiar un gânditor de anvergura lui Kant îi plătise tributul – în opoziție flagrantă cu adevărații maeștri, care se trudeau cu toții s-o smulgă din această condiție vulgară și să-i confere o demnitate spirituală. Astfel, muzica apărea celui ce și-o apropia într-o manieră potrivită, ca „o revelație mai înaltă decât înțelepciunea" (Beethoven) sau „adevărata filozofie" (Schopenhauer). Ceea ce cerea atât din partea muzicianului cât și din partea auditorului o revizuire radicală a obiceiurilor și prejudecăților lor. Pe acest curent nobil al evoluției și pe o ascultare susceptibilă să-i facă dreptate mă sprijineam în demonstrația tezei mele.

Studiind istoria gândirii filozofice, a esteticii, n-am găsit asemenea abordări. Cu o excepție aproape: rolul acordat muzicii de Schopenhauer în opera sa capitală *Die Welt als Wille und Vorstellung.* Era singurul care afirma și explica în felul său natura filozofică a muzicii, nicio altă artă, spunea el, neputând pretinde această demnitate. Dacă s-ar reuși traducerea în concepte a enigmaticului și amplului limbaj muzical, continua el, s-ar obține o explicație completă a lumii. Argumentele în sprijinul acestei teze erau în mod clar tributare unei concepții totodată naivă și prea intelectuală asupra a ceea ce voiau să zică sunetele muzicale. Totuși aserțiunea lui fundamentală emana în mod manifest dintr-o convingere atât de nestrămutată și se opunea cu asemenea forță logică față de tot ce se gândise asupra acestui lucru timp de două milenii, încât ea îmi apărea ca prima manifestare a unui adevăr ignorat de toți autorii de interpretări din lume. Mă simțeam puternic încurajat în intenția mea și în propria-mi cercetare, pe care speram s-o pot fundamenta mai riguros și îndeosebi mai muzical.

https://biblioteca-digitala.ro

În afară de Schopenhauer nu găsisem decât câteva reflecții risipite în formă de aforisme și deloc sistematizate la Beethoven, care punea muzica chiar mai presus de orice filozofie și de orice înțelepciune, dar nu se simțea deloc obligat să demonstreze ceea ce el întrevedea când gândul își lua zborul pe aripile exaltării lui. Cât despre ceea ce anumiți autori numeau filozofia muzicii, aceasta nu era decât examinarea limbajului muzical ca mod de expresie legat cu reflecția gânditorului dornic să descopere ce se află în spatele aparențelor lumii, era doar încercarea de a defini și explicita componentele artei muzicale pornind de la o viziune care, voindu-se filozofică prin lărgimea vederii, n-ajungea să conceapă capacitatea muzicii de a pune marile întrebări ale existenței umane și să le răspundă în felul ei.

Am lucrat asiduu pe parcursul unui an întreg, între 1958 și 1959. Când am reușit să dau o primă formă tezei, m-am simțit pregătit s-o supun, cum era obiceiul, aprecierii catedrei de filozofie de care aparțineam. S-a convocat deci o ședință a întregului colectiv didactic: profesori, asistenți, doctoranzi. Erau cu toții oameni instruiți și cultivați cu totul diferiți de cenzorii ignoranți care-și permiteau să oprească publicarea unui text pe care nu erau capabili să-l înțeleagă: dar în același timp, ei erau atât de îndoctrinați, încât reacționau în manieră alergică la tot ce aducea a idealism sau misticism (cele două oi negre ale oricărui marxist convins ori făcut). Și existau în teza mea destule considerații susceptibile să trezească această alergie. Dar se găsi un bun cunoscător al filozofiei germane care decelă înrudirea punctului meu de vedere cu cel al lui Schopenhauer, pe care materialismul dialectic îl plasase în infernul ideologic, iar el își făcu din acesta calul de bătaie și izbuti să-l impună celorlalți. Indignați de această prezență *non grata* și mai ales de atitudinea mea binevoitoare față de ea, ei nu mi-au mai văzut eforturile de a concilia ceea ce ar fi putut părea idealist cu exigențele gândirii politic corecte. Am devenit astfel obiectul unei critici necruțătoare. Aprecierea finală a ședinței a fost – textual – „o contrabandă schopenhaueriană în ambalaj marxist". Aveam obligația să revizuiesc teza în lumina celor ce mi se reproșau.

https://biblioteca-digitala.ro

Judecata foarte severă a autorității universitare sovietice s-a întâlnit cu ostilitatea crescândă împotriva mea, care apărea tot mai clar la conducătorii politici ai comunității studenților români. Eram suspect în ochii lor prin modul meu retras de viață, cu totul în afara coteriilor și a clicilor și deveneam încă mai suspect prin amiciții cu studenții occidentali: nu numai agenții serviciilor de siguranță sovietice, dar și colegii mei români mă luaseră în colimator. Mă simțeam confuz, în curs de a deveni indezirabil și subiect al Dumnezeu știe cărei măsuri represive.

Grupul politic conducător făcu din comportarea mea un caz, care fu supus discuției în ședința tuturor studenților români din Moscova. Cei mai mulți participanți nu mă văzuseră niciodată, dar luară de bun portretul tendențios ce se făcea persoanei mele. Influențată și intimidată de luările de poziție inițiale ale șefilor, sugerând deja o condamnare obligatorie, masa manifestă indignarea de rigoare. Eșecul suferit de teza mea în fața plenului catedrei de filozofie sluji detractorilor mei de confirmare care dădea greutate propriilor lor acuzații. Mă stigmatizau ca element grav rătăcit care trebuie supus unei reeducări politice dure. Detaliu amuzant în plină dramă: unul din cei mai vehemenți acuzatori, care avea să devină mai târziu un ilustru profesor de logică, se numea exact ca marele compozitor român despre care tocmai scriam o amplă monografie: George Enescu. Hotărârea adunării, natural luată dinainte, era: „Să părăsească Moscova imediat, să i se interzică orice activitate intelectuală și să fie trimis la muncă într-o uzină” (o pedeapsă care nu era prea rară într-un regim comunist). Toți votară pentru acest verdict, exceptând o voce – a mea. La întrebarea ”Cine este contra?” am ridicat mâna furios.

Era către orele două dimineața. În noaptea aceea mi-a fost imposibil să adorm, dar starea aceasta de veghe dureroasă fu momentul crucial al trezirii mele spirituale. Începeam următoarea zi ca și cum m-aș fi născut a doua oară. Animat de o sfântă mânie și ne mai temându-mă de nimic – nu mi se întâmplase deja ce era mai rău? – am scris un memoriu pe care l-am adresat ambasadorului țării mele în capitala sovietică. În acel memoriu conceput în termeni de o vehemență absolut

https://biblioteca-digitala.ro

neobișnuită sub o dictatură comunistă, îmi prezentam detractorii și judecătorii ca pe o bandă de intriganți capabili să săvârșească un veritabil asasinat social. Stupefiat și descumpănit de atâta îndrăzneală, ambasadorul ordonă o anchetă. Prelungindu-se câteva luni, ea avu ca rezultat faptul că odioasa înscenare se prăbuși lamentabil. E adevărat că defăimătorii mei nu au avut a-și face *mea culpa*, însă nu s-a mai vorbit despre ceea ce era „*mea culpa".* Am putut să rămân la Moscova și să-mi continui în liniște munca, însă de data asta într-o stare de spirit complet eliberată; toate acestea nu erau pentru mine decât cuvinte încrucișate. Natural, nu mă puneam să strig asta pe acoperișuri; îmi era de ajuns că acest dispreț al unei ideologii de a cărei hidoșenie nu mă mai îndoiam, îmi deveni lege interioară și ghid de acțiune. Fusesem trimis la Moscova pentru a înțelepți și a transforma în soldat disciplinat al Partidului „copilul teribil" pe care-l vedeau în mine cei ce mă priveau astfel cu o anumită condescendență. Aveam să mă întorc după câteva luni, mai „teribil" decât înainte și soldat credincios al unei alte oști.

Acum trebuia să mă ocup ca teza să treacă. Parcurgând semnele și adnotările schițate pe marginea textului, mi-am dat seama că era vorba, în fond, de bagatele: anumite cuvinte izolate și uneori fraze care puteau conferi o culoare ușor mistică sau idealistă discursului meu, ceea ce orice marxist ortodox se simțea obligat ideologic să combată. Mi-au trebuit doar câteva ore ca să le înlocuiesc sau să reformulez. Esența gândirii mele, fluxul demonstrației, nu sufereau cu nimic.

Și veni ziua la care mă gândisem timp de trei ani, ziua susținerii tezei. Era la sfârșitul lui ianuarie 1961. Anunțată în presă, această cutumă universitară trebuia să atragă toate privirile interesate de temă, iar numărul lor nu a fost mic. Timp de două săptămâni, două exemplare ale tezei aflată în dezbatere puteau fi consultate de oricine la biblioteca Facultății de Filozofie. Formalitatea s-a derulat într-un spirit cu totul contrar primei discuții, care mă etichetase drept contrabandist schopenhauerian. A fost un succes net și de această dată a plouat cu elogii, mai mult decât meritam, demonstrând aproape toate o lectură foarte superficială a textului meu. Aproape

https://biblioteca-digitala.ro

nimeni nu sesizase fondul gândirii mele. Dacă, evocând evenimentul după o jumătate de veac, simt încă o anumită emoție ce mă cuprinde, cauza se află numai în două amintiri de neuitat.

Prima e legată de preziua evenimentului în vederea căruia ar fi trebuit să îndeplinesc o formalitatea foarte importantă, fără de care susținerea tezei n-ar fi putut avea loc. Ori că nu știam de ea, ori că o uitasem, nu-mi mai aduc aminte. Ceea ce-mi amintesc foarte bine e surpriza avută când am revenit în cămăruța de la Universitate, după o zi întreagă petrecută în oraș. Cineva strecurase pe sub ușă un bilet care-mi amintea cu autoritatea unui semnal de alarmă obligația neglijată. Dar ceea ce mi s-a păstrat în memorie din acest bilet nu era conținutul, astăzi lipsit de orice importanță, ci semnătura, care-mi dă de furcă chiar și după cincizeci de ani: ÎNGERUL TĂU PĂZITOR. În Rusia comunistă de atunci, o asemenea denumire era absolut neobișnuită, cu atât mai mult în mediile universitare, populate de tineri cu educație profund atee. N-am să știu niciodată cine fusese salvatorul tezei mele. Cum mai aveam o zi liberă în față, am putut să îndeplinesc în ultimul moment acea formalitate esențială. Dacă, în timp, am putut uita despre ce era vorba, cel ce a semnat „îngerul tău păzitor", el, mi-a rămas pentru totdeauna viu în memorie. Prezent în chip misterios.

Cealaltă amintire de nesters e despre un student care a luat cuvântul în lunga discuție în jurul tezei mele. Domeniul lui nu era nici filozofia, nici muzica. S-a prezentat ca student la științele naturii. Dar a fost singurul care a vorbit ca unul ce luase foarte în serios ceea ce citise. Aproape emoționat, el a evocat impactul suferit în timpul lecturii reflecțiilor mele. Relația lui cu muzica fusese puternic influențată de acestea. O nouă iubire era pe cale s-o înlocuiască pe precedenta, o iubire deopotrivă mai ardentă și mai lucidă. El începea să presimtă în fluxul sonor adâncimi nebănuite vreodată, iar acest presentiment îi impregna chiar maniera de a asculta. Aceasta devenea mai atentă, mai investigatoare, ca și cum ar fi trebuit să sesizeze ceva ce nu se revela decât unei percepții extrem de ascuțite. Mi-aș fi dorit mult să-l cunosc pe acest tânăr: îmi

https://biblioteca-digitala.ro

apărea ca încarnarea tipului de auditor pe care nu puteam decât să-l visez, fiindcă nu întâlnisem încă pe nimeni care să vadă în muzică mai mult decât un divertisment. După scrisoarea „îngerului păzitor", mă aflam acum ca în fața trimisului său. Vai, obligațiile ce urmau actului academic – felicitări, mulțumiri, despărțiri etc. – mă împiedicară să ajung până la modestul student, care între timp se strecurase și dispăruse. N-aveam să știu niciodată cine era și cum se numea, dar mi-a rămas pe vecie în memoria inimii, ca vestitor al unui viitor dedicat cu pasiune cauzei auditorului. Era prefigurarea miilor și miilor de melomani către care destinul avea să-mi îndrepte pașii și cărora am avut bucuria să le pot transmite ceea ce avusesem șansa să descopăr. Timp de o jumătate de veac, amintirea lui m-a însoțit permanent în spirit, de fiecare dată când făceam acest serviciu de mediator între muzică și acei ce aspiră la înțelegerea ei.

În timpul petrecut la Moscova, timp al încercărilor din multe puncte de vedere, ascultarea muzicii îmi fusese un sprijin moral și un izvor de curaj. Reluam un fir întrerupt cam cu zece ani înainte, când viața mă constrânsese să încep raporturi profesionale cu ea. În timpul celor trei ani eu nu eram nici student la facultate, nici critic muzical. Având mult timp liber, ascultam pentru plăcerea pură de a asculta. Mă duceam des la Operă – Bolșoi – sau la concertele de la sala mare sau de la sala mică a Conservatorului când ceva anume mă atrăgea, cum făceam înainte de a împlini douăzeci de ani: fără nicio obligație și lăsându-mă condus doar de curiozitate și pasiune. În camera mea de la Universitate, micul spațiu de care dispuneam era ocupat cu aparate moderne de reproducere muzicală, cele mai bune pe care piața rusească le oferea. Îmbrăcămintea o țineam în valize rânduite sub pat, ca să fac loc în lada patului la discurile și benzile magnetice (destul de stânjenitoare în acel moment). Cunoscând foarte bine punctele unde se vindeau discuri – nu erau, de altfel, decât trei – mă duceam acolo de îndată ce primeam bursa lunară. Discurile erau din fericire foarte ieftine, existența materială nu mi-a fost niciodată primejduită de aceste cheltuieli. Revenisem auditorul fericit din adolescență și din prima tinerețe. O fericire ce avea să se

https://biblioteca-digitala.ro

năruie odată revenit în țara mea și obligat să-mi reiau relațiile profesionale cu muzica. Studentul de odinioară se transformase în profesor, iar criticul devenea un muzicolog care scria cărți și ținea conferințe. Inocența pierdută a auditorului care n-ascultă decât din bucuria de a asculta, urma s-o recuceresc cam după două decenii: ocolul necesar pentru ca această inocență să se poată maturiza la școala datoriei și a luptei.

(va urma)

SUMMARY

George Bălan
The Confession of an Original Music Lover

A philosopher, man of letters, aesthetician, educator, and passionate animator of musical life, George Bălan is a singular personality in the Romanian and world cultural landscape. His main vocation has been that of shedding light over the philosophical content of music and thus offering a systematic education to classical music lovers. In order to achieve his targeted objective, he has invented adequate methods meant to captivate the lovers of artistic beauty, he has devised real workshops of refined dilettantes who have thus learned to enjoy the masterpieces of the great creative ages. George Bălan has recorded seven decades of aesthetic militancy in his glorious career. (Lavinia Coman)

https://biblioteca-digitala.ro

CONSTITUTIVE ALE OMULUI CULTURAL

George Balint

Enumerativ, dacă ar fi să clasificăm constitutivele omului cultural, aș propune cinci: *instinctul*, *simțirea*, *rațiunea*, *inima*, *constelația* (epoca). Drept poli atractori-chenar, de nivel zero (calități pure), aș considera: axialitatea ascensional - radiantă a *conștiinței* – ca zero pozitiv (*ultra/ trans*personal); abisalitatea insondabilă și absorbantă a *inconștientului* – ca zero negativ (*infra/ im*personal). Fiecare dintre cele cinci niveluri se definește corespondent unor repere caracteriale de: *stare relațională*; *specificitate faptică*; *natură bazinală* (substanță elementară); *orizont de idealitate*. Desigur, ele concertează în simultaneitate. Le descriu pe rând:

Nivel 1. Condiționat existenței se manifestă instinctul de conservare și supraviețuire, prin *consumarea* celor necesare dintr-un mediu conjugat subiectului cultural ca individ anomic (nonreflexiv), aderent lumii exclusiv la nivelul impulsurilor primare de asimilare-respingere, fapt reglat exclusiv de perechea senzațiilor plăcut - dezgustător. Pe linia acestei destrămări axiologice, acțiunea specifică este *canibalismul*. Elementul de funciaritate al canibalismului cultural îl constituie substanța persoanei (chipul valoric al) celuilalt, după cum este semnificată, printr-o percepție spontană sau mistică, de către subiectul canibal. Chipul valoric-semnificativ se concretizează/ exprimă simbolic printr-o lucrare anume (autentică).

Digestia canibalismului cultural tinde să sintetizeze mai întâi acele elemente considerate generic ca *informație*. Ca atare, informația este condensul energetic și imponderabil cel mai rafinat. Condiția înfiorătoare a faptului de canibalism

https://biblioteca-digitala.ro

cultural implică golirea persoanei canibalizate de conținutul identității sale – opera culturală – masificând-o prin anonimizare odată cu absorbirea din mediul propriu de semnificare (considerat ca același cu cel al subiectului canibalic). La modul ideal, se presupune că informația conferă miraculos canibalului cultural superlativul ființial de *dăinuire transcendentă*, în sensul de perenitate simbolică (metafizică).

În gândirea și practica muzicală, canibalismul informațional este străvechi. Bunăoară, găsim în folclor numeroase sintagme melo-ritmice care sunt preluate spontan în structuri (cânturi, dansuri) asemănătoare sau diferite în ansamblu, funcțional (simbolic) și/sau literar (narativ). Și mai târziu, în muzicile de autor (savante), această aparentă migrare a memelor stilistice este cât se poate de firească, fie pe relația folclor – autor, fie, acolo unde există aspecte canonice (cadențe, formule etc.), pe relația între lucrări de autori din aceeași comunitate definită ca loc (instituție) și epocă (obiceiuri). Și mai elocvent ne apare acest comportament atunci când se procedează la inserturi de fragmente din alte lucrări sau stiluri din epoci diferite, ori se operează doar cu acestea, în tehnicile de colaj muzical.

Omului contemporan civilizat îi apare înspăimântător canibalismul atunci când se produce fizic, suprimând existența unui asemănător ori prin sfârtecarea corpului său neînsuflețit. Asta pentru că, în întregul său, nu doar spiritul, ci și corpul (ca lăcaș trupesc) este considerat sub valența sacrului și, ca atare, imuabil. Odată cu laicizarea sacrului, corpul este înțeles ca o unealtă de extensie în mediul lucrativ (de existență), respectiv un compus de organe-funcții separabile și translabile (transplantabile), fapt probat și în mod artificial, pe angrenajele mecanice sau electronice – mașina, robotul. În speță, însă, putem vorbi de canibalism informațional atunci când ceea ce se *de*cupează în vederea *re*cupării în altceva (de aceeași natură) este însuși produsul elementar al minții și, chiar mai mult, al unei gândiri subzistente – conservate genetic în modul ADN-urilor biologice ca matrici – astfel încât să se poată face o copie cât mai asemănătoare cu originalul, dar mult mai fiabilă, decondiționată de precaritățile (bolile) existenței naturale.

https://biblioteca-digitala.ro

În general, canibalismul ține de nevoia conservării și fluidizării perpetue a unei substanțe lăuntrice provenind dintr-un ascendent palpabil (asemănătorul de același regn/ rasă/ sânge) și care, printr-o proiecție irațională, este investit cu calități superioare (de putere vietudinală) ce trebuie asimilate pe cale organică. Canibalismul nu se poate alinia comportamentelor etice, fiind prin sine amoral. El rămâne totuși un fapt la limită. Pentru omul de azi, ca și pentru cel arhaic, canibalismul cultural resortează din spaima de contenire (uitare) și deconturare (confuzie) a tuturor celor făcute din dorința și voința sa. Dacă se poate sau nu vorbi de conservarea informației culturale pe cale genetică este o chestiune deschisă încă dezbaterii și cercetării. Nu dispunem, deocamdată, de un mod de păstrare diferit verbalizării (scrisul și înregistrarea sunt doar extensii tehnice), dar care necesită, pentru fiecare persoană, durată de educare (însușire) și responsabilizare (reflecție).

Pe de altă parte, transmiterea informației de la om la om – singurul mod autentic cultural – este asociată spontan cu o interpretare personală care diferențiază semnificativ conținutul comunicării între agenții implicați – transmițătorul și receptorul. Asta pentru că abstracul informației, inteligibil exclusiv mental, se sedimentează referențial (memorabil) doar în substanța de ordin sufletesc a persoanei. În forul acesteia, joncțiunea între informația proiectată rațional (semnul) și conținutul sufletesc (suportul subzistent al însemnării – ca fond de rezonanță al tuturor experiențelor internalizate) generează o matrice de natură expresivă (sugestiv-interpretativă), respectiv un mod sufletesc propriu de aderență. Prin urmare, ineluctabil, atunci când persoanele sunt nemijlocit și reciproc implicate în viul comunicării, informația este spontan „însuflețită” de particularitățile modului vibrațional-lăuntric al fiecăreia dintre ele. O atare implicare generează o relație de *în(tru)cuprindere*, cele două interpretări subiective *corelând* într-o nouă identitate, suprapersonală, resimțibilă ca sentiment de *comuniune* – *eu-însuți* precum *tu-însumi*. Abia prin această a treia stare, de sentiment împărtășit în trăirea comunională, cultura se obiectivează întemeietor ca *proces de cultivare*.

https://biblioteca-digitala.ro

Problema sensibilă constă în aceea că duratele formării și practicării culturale sunt înglobate în „clipa" aceleiași unice vieți biologic-individuale. De aici, determinarea interferării și suprapunerii lor. În același cuprins de trăire și viețuire proprie trebuie să *aflăm cum* (legic, ciclic) și, totodată, să și *facem cumva* (creator, istoric) spre a ne *cultiva* (iniția) atât un sens fundamental (de adâncime), cât și unul de relief (de înălțime). În adâncimea culturii se sedimentează valorile de perenitate ca *temeiuri de rost*. În înaltul culturii transcend valorile de spiritualitate ca *orizonturi ale devenirii*. Ne putem imagina între acestea și o întindere de suprafață (poate zona cea mai dinamic-orientativă), unde se petrece *comunicarea* – ca aflare-despre (cunoașterea ca motor al civilizației) și împărtășire-cu (comuniunea ca locuire cosmogonică).

Cel puțin în muzică, practicarea canibalismului informațional se face în vederea dobândirii unei tehnici compoziționale – conceptuale și/sau executive – cât mai performante. Mai departe, însă, pentru ca o lucrare bine meșteșugită să fie și artistică, ar trebui „canibalizat" spiritul. Or, cum acesta este eminamente inefabil și de neipostaziat (neîntuibil din transcendent), artisticul survine pe altă cale, inmensurabilă și irațională, implicând *jertfirea* ca oferire din ideatica proprie-i ființe. Este o cale metafizică și totuși extrem de personală. Mai mult, pentru ca artistul să poată cu adevărat oferi o lucrare în operă, adică să (se) pună și din sine, trebuie să fie *inspirat*. Inspirația survine dintr-un sine tainic, pe calea oniricului ori a unei trezvii revelatorii. Uneori spontan, alterori pe un fond de așteptare întâmpinătoare, inspirația survine determinativ, ca impuls sau imperativă chemare rezonând în lăuntricul celui hărăzit. Abia apoi, dacă acela își asumă cultivarea harului sau asceza unei trude în vederea dării la iveală a expresiei inspirației odată cu oferirea dintru sine, e posibilă realizarea unei lucrări artistice, respectiv a Operei.

Nivel 2. În modul fiindului personal, relevabil ca simțire sufletească (lăuntrică), starea relațională se recunoaște prin diferite aspecte dinamice, ca intensități de *compatibilizare*. Specificitatea acesteia se declină prin fapte de *influență* având ca element de substanță *emoția* (fior matricial). Influențarea

https://biblioteca-digitala.ro

emoțională, așadar, o înțelegem sub aspectul disciplinării variabilelor de spontaneitate și fluctuație ale propriilor dispoziții sufletești. O lucrare muzicală bine făcută, chiar și o aparent simplă melodie, nu doar impresionează (la nivelul gustului de moment, al unei sensibilități naturale ori prejudecate), ci și *disciplinează* fluxul emoțional, conferindu-i sentimentul unui *chip sufletesc* resimțit ca trăire autentică (cu o identitate aparte). Cu atât mai mult o lucrare muzicală complexă, precum o simfonie, are menirea de a ne ajuta în configurarea unui chip sufletesc propriu, ceea ce este mai mult decât aspectul aformal de stare (sufletească). *Nota bene*, doar prin *stările* sufletești, anomice și redundante în raport cu individul (comune tuturor), omul poate fi manipulat colectiv, ca masă/ turmă, *chipurile* sufletești reliefându-se ca atribute de identitate personală inmanevrabilă pe șina inerției.

Nivel 3. Corespondent rațiunii, starea relațională este *coeziunea* având ca specificitate faptică *înțelegerea*. Orizontul de idealitate al acesteia este *stabilitatea modelatoare*, în sensul de concepție durabilă, iar bazinul de substanță culturală proprie naturii ei constă în *mentalitate*.

Durabilitatea construcției muzicale rezultă dintr-un mod de structurare (conceptualizare) în perspectiva locuirii culturale întemeiată pe dezideratul unei ideatici unanime (comunitare). Această ideatică se formulează cel mai adesea sub forma cugetărilor și sistematizărilor filozofice – uneori subsidiare, alteori supraordonatoare celor religioase și etice. Este stadiul în care relevantă devine forma (ca gen, proiect-cadru) derulată în abstract de coordonatele de spațiu-timp ale realității. Logica gândirii eliberate de circumstanțele oricărei concretitudini (inclusiv sonore) prezumă posibilitatea coeziunii unei forme (muzicale) *modelatoare* pentru mentalul uman. Și, să reținem, deși concret muzica este *în* timp – petrecându-se –, formal este *cu* timp – statuându-se.

Nivel 4. Ceea ce numim simbolic *inimă*, este un „organ” eminamente calitativ (valoric) reprezentând o *deschidere* în totalitatea persoanei, prin care fluidizează din transcendent – inspirativ (întru) și totodată izvorâtor (dintru) – o esență de catacter pleromatic. Numim această stare de trăire întru-totul

https://biblioteca-digitala.ro

(plenară) *inimitate*, având ca bazin de substanță Divinul a cărui esență constă în *sacru*. Pulsația inimii – *inimația* – circularizează sacrul prin totul persoanei conferindu-i pleromatic (inimativ) calități superlative (de ordin divin). Anvergura deschiderii inimative este la latitudinea omului cultural după putința (intensitatea) *credinței* sale, denotând (prin efect) o stare de fapt *revelator* (clarificator). Raportat orizontului de idealitate, revelația este o trăire adeveritoare, ca *certitudine universală* (absolută) excluzând posibilitatea relativizărilor dubitative. Combustia inimației e dată de credință, certificată valoric prin revelație, în sensul unei depline clarități privitor la sensul (rostul) trăirii de sine ca propriu-destin.

Ca deziderat, în totalitatea persoanei sale, deschiderea inimativă (totuna cu credința revelatoare) este, poate, calitatea faptică cea mai problematică pentru omul angrenat social. Condițiile propice necesită multiple reflecții și experiențieri în toate aspectele unei vieți durate și asumate. Totodată, mai mult decât un resort, credința revelatoare (inimitatea) este cel mai sensibil și inaspectabil temei al persoanei aflate, deopotrivă, în căutarea de sine (ca destin/ rost) și de celălalt (ca univers/ loc), în vederea unei *trăiri adeveritoare*. Omul cultural inimativ își păstrează și cultivă necontenit în deschidere calea împlinirii sale (inclusiv de ordin artistic).

Nivelul 5. Omul cultural nu se poate înțelege fără a ține seama de determinațiile epocii în care se află *constelat*, căpătând prin aceasta reperabilitate istorică. Starea relațională proprie este *cuprinderea* filtrată prin aspectele de corelativitate și complementaritate, ce pot conferi bază de memorabilitate unei existențe *comunitare*. În cadrul acesteia, modul comunicării standardizează o *civilizație* (ca stare de conexiune). Iar locul unei atare existențe (prin comunicarea civilizată) se durează ca *cetate* a cărei substanță statutară (statală) este comunitatea încetățenită. Din această perspectivă, orizontul unei locuiri ideale e profilat de *comuniunea* culturală (conexiune ființial-omenoasă) armonizând într-o *cosmogonie pluriversală* a diversității tuturor contrariilor, așa cum, spre exemplu, ne apare azi dezideratul configurativ și de sistem axiologic al proiectului (deja început) numit Uniunea Europeană.

https://biblioteca-digitala.ro

În constelația unei civilizații de factură pluriversal cosmogonică, unde vechile cadre statale tind să se decontureze ca ziduri (limite) de perimetrizare (înmărginire pe diferite criterii – putere, etnie/ limbă, rasă, tradiție etc.), ne referim la posibilitatea aducerii (transpunerii/ comunicării) și *oferirii* (comunionării) unei lucrări artistic-muzicale – ca bun public impropriabil individual (necomercializabil), dar disponibil atingerilor (accesărilor) culturale de oriunde și oricând – în *fiindul unei solidarități de trăire culturală*. Raportat standardului de conexiune al civilizației actuale, proprie caracterial unei epoci, lucrarea muzicală se etalează în vederea unui contact nemijlocit, filtrat mai întâi prin posibilitățile de ordin executiv ale producătorului – reprezentabil/ imposibil, sustenabil/ costisitor etc., pentru a fi supus apoi calificativelor de accepțiune publică – agreabil/ dezagreabil, interesant/ banal, inteligibil/ abstract, autentic/ fals, distractiv/ plictisitor ș.a.m.d. Sub aspect tehnologic, mijloacere de sintetizare acustică, laolaltă cu platformele virtuale de expunere prin internet, pregătesc deja o majoră schimbare în vederea unei optime adecvări de regim pe toate palierele societății, ca acordaj-suport la **Marea Întâlnire a Omului cu Sine** (MIOS) îmbrățișându-se ca ființă culturală *omenoasă* – trăitor-adevărată și cosmogonic-pluriversală.

Poate că, situat în câmpul acestui nou și primenitor orizont de idealitate, omul inimat – sincer-îmbrățișător și liber-cugetător – își va putea releva *axialitatea conștiinței* sale, necontenind *contemplativ-creator în expresivitatea substanței spirituale* (ca superlativ al imaterialității) și conferind Totului frumusețea unei *deveniri sublimative* cu adevărat omenoase. Nu mă voi hazarda să descriu chipul acestei noi lumi umane, căci aș risca doar proiecția unei fantezii utopice. Vor fi, cred, câteva aspecte majore de diferențere pe care doar le schițez.

Dispare mecanismul prin care omul este mensurat în mod concurențial exclusiv ca forță/ competență, acesta centrându-se pe valoarea omenosului, nu atât ca principiu, cât ca mod de trăire. În consecință, vor dispărea perspectivele de tip negotios, calitatea umanului nemaiputându-se valorifica ca marfă – pe criterii de excepționalitate și performanță. Nici liderii de cuget, vedetele de imagine (impresie) ori activiștii puterii

https://biblioteca-digitala.ro

politice nu vor mai avea alura unor funcții emblematice de ghidaj, rămânând, în cel mai bun caz, ca modelatori discreți. Frumusețea și puterea nu vor mai fi repere de legitimare publică. Arta și privirea reflexivă asupra ei – estetica – vor continua pe calea unei deschideri încuprinzătoare, decondiționate de circumstanța oricăror convenienețe. Perspectiva supraviețuirii prin confruntările la limită, luptând cu natura ca și cu celălalt ori cu propria-ți condiție de existență va fi înlocuită de dezideratul unei armonice integrări. Mitul eroului se va demonetiza, omul reproiectându-și menirea printr-o deschidere îmbrățișătoare la nesfârșit, ca participare inimativă a cărei „mizǎ" este bucuria de ființare-laolaltă-cu/ în Tot. Caracterial, Omul Nou se va recupla omului originar, a cărui stare ludic-inocentă era *jocularitatea*, redobândită acum în circumstanța otioasă a reflecției contemplativ-creatoare proprie stării de MIOS. Poate că toate acestea vor caracteriza fără de revers comuniunea abia într-un alt chip al speciei umane. Căci, după cum imensa istorie a omului o arată, atractorul negativ, inconștientul (ca masă eterogen-avidă) – conflictual, coruptiv și catastrofic – alimentează din neant alterând încremenitor fiindul însuși ca inund al Ființei în Sine.

Tabloul de mai jos rezumă sintetic reperele conceptuale de conținut ale acestui text. Am subliniat coloristic (cu gri) coloana stărilor relaționale (citite de jos în sus) între *Conflictualitate* și *Contemplare – Consumare, Compatibilizare, Coeziune*, *Contemplare*, ***Credință***, *Cuprindere* – și căsuțele nivelului 5 – ***Constelație***, *Cuprindere*, *Comunicare*, *Comunitate*, *Comuniune* – pe criteriul că termenii specifici încep cu litera ***c***. Totodată, pe aliniamentul unui rând, termenii din coloanele de stare și specificitate pot fi asociați în expresii care denumesc aspectele de relație și fapt ale unui nivel constitutiv. Rezultă astfel sintagmele caracteriale de: *Conflictualitate catastrofică* (fenomenalizând din Inconștient); *Consumare canibalică* (din Instinct); *Compatibilizare influentă* (aferentă Simțirii); *Coeziune de înțeles* (proprie Rațiunii); *Contemplare creatoare* (pe axa Conștiinței); *Credință revelatoare* (prin deschiderea Inimii); *Cuprindere comunicațională* (bornând Constelația unei epoci).

https://biblioteca-digitala.ro

Tablou rezumativ-sintetic:

NIVELURI CONSTITUTIVE OMULUI CULTURAL

Atractori / Niveluri	Contitutive persoanale	Stare relațională	Specificitate faptică	Substanță bazinală	Orizont de idealitate
0+ (ultra)	*Conștiință (valoare axială)*	***Contemplare***	*Creație*	*Spirit (superlativ imaterial)*	*Devenire (sublimare)*
5	**Constelație** (epocală, istorică)	**Cuprindere** (corelare)	**Comunicare** (civilizație)	**Comunitate** (cetate)	**Comuniune** (cosmogonie pluriversală)
4	Inimă (deschidere în totalitate)	**Credință** (inimitate)	Revelație (claritate)	Divinitate (pleromă sacră)	Certitudine universală (trăire adeveritoare)
3	Rațiune (formală, obiectivă)	**Coeziune** (consecvență)	Înțelegere (coerență)	Mentalitate (tipar de inerție)	Stabilitate modelatoare (concepție durabilă)
2	Simțire (proprie, subiectivă)	**Compatibilizare** (aderență)	Influență (empatie)	Emoție (fior matricial)	Identitate afectivă (chip sufletesc)
1	Instinct (individual, anomic)	**Consumare** (destrămare)	Canibalism cultural (absorbție mistică)	Informație (element funciar)	Dăinuire transcendentă (perenitate simbolică)
(infra) 0-	*Inconștient (masă avidă)*	***Conflictualitate***	*Catastrofă*	*Neant (nimic abisal)*	*Încremenire (alterare)*

SUMMAR

George Balint

Constitutive features of cultural man

Resorting to a type of presentation that offers a five-level scale, the text proposes an original perspective on a series of constitutive features of cultural man according to characters initiated by: instinct, feeling, reason, heart, constellation (age). Each of these components is described through its interrelations, factual specificity, basin substance, and horizon of ideal outlook. The frame of this scrupulous conceptual layout is in turn marked by two attracting poles, trans- and infra-personal, and of contrary signs: conscience – as positive axial value (0+); and the unconscious – as negative avid mass. Finally, the maximum level (five) hosts the aspects that pertain sublimely to the state of communion in its meaning of pluriversal cosmogony.

Traducerea rezumatelor: Alina Bottez

https://biblioteca-digitala.ro